5 (355) / 2017
ISSN 1220-6350

# caiete critice

*Revistă editată de* **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

**Director: Eugen SIMION**

## D. Ţepeneag – 80

***Eugen Simion în dialog cu D. Ţepeneag***

***Neoavangardistul clasicizat***
*de Nicolae Bârna*

***Literatura nonconformismului autentic***
*de Bianca Burţa-Cernat*

***Dumitru Ţepeneag şi unul dintre romanele sale***
*de Dan Perşa*

caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională pentru Știință și Artă, Grupul interdisciplinar de reflecție*
și
*Editura Expert,*
sub egida
*Academiei Române*

**Nr. 5 (355) / 2017**

*Revistă indexată CNCS în categoria B*

## Redacția:

*Eugen SIMION*
*director*

*Valeriu IOAN-FRANC*
*redactor-șef*

*Lucian CHIȘU*
*coordonare editorială*

*Mihaela BURUGĂ*
*secretariat de redacţie*

*Aida SARCHIZIAN*

*Călin CĂLIMAN*

*Maria MOLDOVEANU*

*Oana SOARE*

*Nicolae LOGIN*

*Luminița LOGIN*

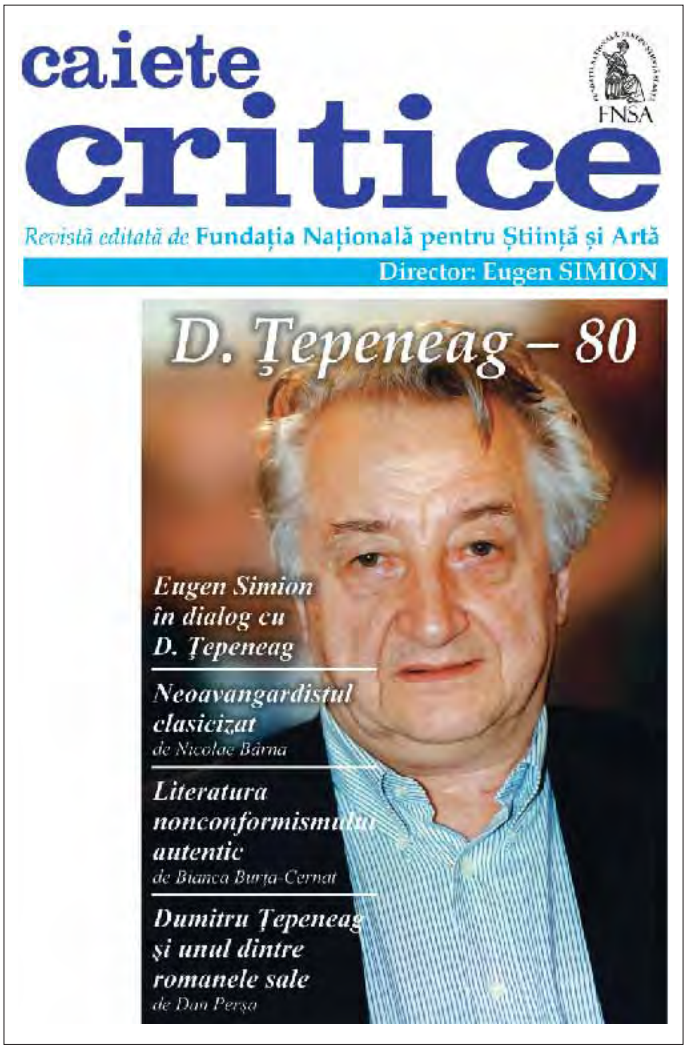
EDITURA Expert

*Tel.: 318.24.38; 318.81.06*
E-mail: edituraexpert@gmail.com
*office@fnsa.ro*

ISSN: 1220-6350
ISSN (on-line): 2285-5041

## Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI
Jacques De DECKER (Belgia)
Serge FAUCHEREAU (Franța)
Valeriu IOAN-FRANC
Jaime GIL ALUJA (Spania)
Klaus HEITMANN (Germania)
Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)
Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)
Mihail METZELTIN (Austria)
Thierry de MONTBRIAL (Franța)
Basarab NICOLESCU
Dumitru ȚEPENEAG



caiete critice

# CUPRINS

5/2017

**FRAGMENTE CRITICE**

Eugen SIMION: Ion Ghica – Opera literară (II)
*Ion Ghica – the Literary* Oeuvre *(II)* . . . . . 3

**A GÂNDI EUROPA**

Ioan Aurel POP: Reflecţii asupra unui manual unic de educaţie europeană
*Des réflexions sur un manuel unique d'éducation européenne* . . . . . 13

**D. ŢEPENEAG 80**

Eugen SIMION: Eugen Simion în dialog cu D. Ţepeneag
*Eugen Simion talks to D. Ţepeneag* . . . . . 23
Nicolae BÂRNA: Neoavangardistul clasicizat
*A neo-avantgarde rebel turned a classic of Romanian literature* . . . . . 34
Bianca BURŢA-CERNAT: Literatura nonconformismului autentic
*The literature of genuine non-conformism* . . . . . 39
Dan PERŞA: Dumitru Ţepeneag şi unul dintre romanele sale
*Dumitru Ţepeneag and one of his novels* . . . . . 46

**CRONICA LITERARĂ**

Constantin COROIU: Portretul unui precursor al postmodernităţii
*The Portrait of a Forerunner of Postmodernity* . . . . . 51

**SCRISOARE DE LA KÖLN**

Nicolae CORBEANU: Art Cologne
*Art Cologne* . . . . . 57

**COMENTARII**

Caius Traian DRAGOMIR: Costul prestigiului sau al dictaturii
*The price of the prestige or of dictatorship* . . . . . 60
Paul DUGNEANU: Modest Morariu, Izotopia vizualului . . . . . .
*Modest Morariu, Isotopy of the visual* . . . . . 63
Dana LIZAC: Eminescu: Strigoii, sau cele patru vârste ale poetului (I)
*Mihai Eminescu's poem Ghosts, or the Four Ages of the Poet (I)* . . . . . 69

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale pictorului*
***George Catargi*** *(1894-1963)*

Eugen SIMION

# Ion Ghica – opera literară (II)

**Abstract**

*Elaborată la o altă vârstă, semnificativă în ceea ce priveşte distanţa în timp de la cosumarea evenimentelor şi consemnarea lor scriptică, memorialistica lui Ion Ghica scoate în evidenţă schimbarea opticii auctoriale. Memorialistul laudă timpurile şi obiceiurile vechi, având scrupule cu privire la readrea adevărului şi a calităţii scriiturii sale. În tot ceea ce scrie, pe teme sociale şi politice, se ţine aproape de realităţile vremii. Nu suferă de maladiile ornării frazei şi retoricii, cum nu este nici obsedat de lirismul grandios. Vrea să fie clar şi scurt. Memoriile lui sunt eseuri epice, cu trimiteri la filosofi şi economişti de prestigiu, însoţite de mici istorii de viaţă, de reflecţii morale şi de fresce de epocă, aceasta fiind „specialitatea" lui. Memorialistul observă uşor tipologia şi face* fizionomii *din spaţiul lui epic predilect. În mijlocul descripţiilor abundente introduce reflecţii care dau sens şi uşurează orientarea cititorului. În pitorescul asumat la amintirilor îşi face loc o extrordinară memorie vizuală, servită de un stil cultivat, intelectual, balzacian cu inflexiuni valahe. Portretele literare, unele dintre cele mai reuşite din literatura noastră, cuprind personaje precum I. Heliade Rădulescu, haiducii Tunsu şi Jianu, „prinţipul Zamfir", Manea nebunul, aventurieri, cu accente care cad pe detaliile vestimentaţiei, ori peisagistice când este vorba de vechii Bucureşti.*

Cuvinte-cheie: *memorialistică, fiziognomie, portret, Bucureşti, stil, balzacianism.*

*Written at another age, significant as far as the distance in time from the events' occurence and their recording in writing is concerned, Ion Ghica's memoirs emphasise the change of the auctorial optics. The memoirist praises the old times and habits, having scruples about rendering the truth and the quality of his writing. In everything he writes, on social and political topics, he keeps close to the realities of his time. He does not suffer from the disease of sentence ornament and rhetorics, nor is he obsessed with grand lyricism. He wants to be clear and brief. His memoirs are epic essays, with references to prestigious philosophers and economists, accompanied by brief life stories, moral reflections and age frescoes, this being his "specialty". The memoirist notices easily the typology and makes physiognomies from his predilect epic space. In the middle of the abundant descriptions he introduces reflections that give meaning and facilitate the reader's orientation. In the assumed picturesque of his memories there occurs an extraordinary visual memory, served by a cultivated, intellectual, Balzacian style, with Wallachian inflections. The literary portraits, some of the best accomplished ones in our literature, contain characters such as I. Heliade-Rădulescu, the outlaws Tunsu and Jianu, "Prince Zamfir", Manea the Mad, aventurers, with accents falling on details of apparel, or landscape, when old Bucharest is mentioned.*

Keywords: *memoirs, physiognomy, portrait, Bucharest, style, Balzacianism.*

Eugen SIMION, Academia Română, preşedintele Secţiei de Filologie şi Literatură, directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu„; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

II. În legătură cu modul în care scrie Ghica şi cu sursele lui de informare ne spun câte ceva două fragmente din naraţiunea istorică *Din timpul zaverii*, citată mai înainte. El se plânge, mai întâi, lui Alecsandri de faptul că lumea nouă (care va să zică, progresul!), de când există ziare şi se publică evenimentele în „Monitorul", nu le înregistrează toate şi „nu le scrie cum sunt", când le scrie. Memorialistul laudă, cum fac de regulă memorialiştii, timpurile şi obiceiurile vechi, când „mai scriau oamenii şi de urât". Şi mai existau, adaugă el, *câte un logofăt, câte un boier, câte un Ureche, Costin sau Neculce – uricari, letopiseţi şi cronicari – care să înregistreze, oră cu oră, zi cu zi* „cele ce se petreceau". Azi sunt cluburi, presă, *grădini cu cântări şi încântări*, continuă el diatriba, şi evenimentele importante se pierd... Mai mult, când faptele sunt scrise, ele sunt mistificate, relatate în mod maniheistic. Este limpede, Ghica este la 1880, când notează opinia lui rea despre vremurile moderne, un om al trecutului, am putea zice un antimodern, dacă am uita (ceea ce n-ar trebui să facem!) că tot el vrea să industrializeze Principatele române, sistemul corporativ, băncile de credit, creditul agricol etc., adică instituţiile şi *formele* societăţii burgheze. Un om al progresului, deci... Când este vorba însă de *scris* şi, mai ales, de *literatură*, el este un spirit care nu se grăbeşte. Nu crede în presă (care este mereu mincinoasă), ci în *bătrânii* care au trăit evenimentele şi în cronicarii de altădată... Este sfiicios, om cu frică de Dumnezeu şi, mărturiseşte, i-ar crăpa obrazul de ruşine dacă ar scrie „tot ce-i vine la gură„:

„N-ai admirat adesea – scrie el lui Alecsandri, confidentul său – înlesnirea cu care vorbesc şi scriu unii oameni, şi nu te-ai întrebat: de unde lor aceasta, când îi ştii cine sunt şi ce sunt? Ei, ştii care e secretul talentului lor? Este că pot spune şi scrie tot ce le vine la gură şi sub condei, şi verzi, şi uscate; vorbesc şi scriu fără să se gândească, nu cred ceea ce spun, nici ceea ce scriu; singura lor preocupare este de a face efect asupra galeriei sau de a-şi îndeplini îndatorirea ce au luat cătră patronii lor; înţelegi că poate

scrie cineva mult şi bine când cugetul îi permite să îmbrace oamenii cum îi place şi cum îi vine mai bine la socoteală, că poate lesne să-i arate pe unii frumoşi, chipoşi şi plăcuţi şi pe alţii ticăloşi şi mizerabili. Eu, dac-aş face aşa, tot mi s-ar părea că-mi sună la urechi ca un *Mane Tekel Fares* cuvintele: «Iată cum scrii tu istoria.»" şi, când citeşte într-o gazetă o notă ce confundă *zaherea* cu *zahar*, este scandalizat şi, după ce-i trece supărarea, face promisiunea să nu scrie decât adevărul. Un jurământ, în fapt, ce trebuie reţinut. Îl reţinem, dar ştim că memoriile cele mai sincere, cele care vor şi chiar spun adevărul integral, au totdeauna – vor, nu vor – partea lor de ficţiune. Devin, când sunt bine scrise, literatură. Este şi cazul, din fericire, al *Scrisorilor* lui Ion Ghica, cel ce jură, ca apostolii, că vor mărturisi adevărul credinţei lor:

„Ţin mult dar, foarte mult, a nu-ţi spune decât ceea ce a fost şi aşa cum a fost. Mai bine trec cu tăcerea sau îmi frâng pana decât să laud vitejiile şi virtuţile unui om care n-a fost decât o secătură, sau să înnegresc pe cineva pentru că nu mi-a plăcut ochii săi sau pentru că ai mei nu au avut norocirea să-i placă lui. Este şi păcat a pune pe lume să citească ceea ce n-a fost.„

Cu această idee îşi scrie Ghica amintirile sale pe care, aşa cum am precizat, le supune mai întâi lecturii unui amic, Alecsandri, confident preţuit, fidel şi martor exigent întrucât cunoaşte o parte, cel puţin, din evenimentele notate, acum, de om care, pe lângă toate, se expune publicându-şi memoriile în timpul vieţii. Îndemnat mereu de amicul de la Mirceşti să scrie, Ghica are scrupule nu numai în ceea ce priveşte adevărul, dar şi în legătură cu calitatea scriiturii sale. O propoziţiune din fragmentul reprodus mai înainte ne atrage atenţia: „Cum să fac ca să fie clar şi scurt?" Nu ştim cu exactitate ce face şi cum face, dar vedem că scrisul lui reuşeşte să fie clar şi scurt, mai totdeauna. Nu suferă, este limpede, de maladia retorii, nu-şi ornează fraza, face proză bună, ignorând convenţiile prozei romantice. Este, din acest punct de vedere, un modern, cu un pas înaintea epocii sale obsedate de lirismul grandios. Memoriile lui sunt, în fapt, nişte eseuri epice, cu trimiteri la filosofi şi economişti de prestigiu, însoţite – cum s-a văzut – de mici istorii de viaţă (acestea asigură fondul epic al însemnării), de reflecţii morale şi de fresce de epocă (specialitatea lui). Trimite, într-un rând, la „Cantu" sau în probleme de economie, la John Stuart Mill şi Thiers (*Libertatea*), în altă scrisoare (*Egalitatea*, 1881) vorbeşte despre „ţăranul ciocoit" şi „tactica linguşitorilor" şi dă sfaturi românilor să aibă încredere unii în alţii, să lepede *ura, invidia şi temerea*. „Apropiaţi-vă unii de alţii şi uniţi lucrările voastre într-o acţiune comună" – încheie el. Se adresează, apoi, guvernului şi-i recomandă, pe un ton calm, dar energic, să *nu linguşească ignoranţa şi să nu aţâţe patimile, să nu înlăture şi să persecute talentul şi ştiinţa*... Sună bine aceste sfaturi, Ghica pare a fi un om drept, e patriot şi liberal, are cultură politică şi, în tot ceea ce scrie, pe teme sociale şi politice, se ţine aproape de realităţile vremii. Duşmanii îl suspectează mereu de egoism şi de şiretenie grecească. Scrisul lui arată însă altceva. Detestă moravurile fanariote şi, despre greci, scrie cuvinte de laudă, apreciind cultura şi naţionalismul lor: „Grecii erau poporul cel mai luminat din tot Orientul, aveau oameni învăţaţi [...], prin lucrările lor literare asupra vechilor autori clasici câştigase cauzei greceşti toate spiritele universităţilor şi academiilor" – scrie el în *Din timpul zaverii*. Trecând, apoi, la prădăciunile şi violenţele oamenilor lui Ipsilante (*zavergii*), schimbă foaia şi vituperează perfidia grecească. Nu-i iubeşte, ştim deja, pe ruşi şi, de câte ori vine vorba de Revoluţia de la 1848 şi de oamenii ei, nu uită să-l încondeieze pe eroul cu mantaua albă – Heliade, desigur – care, fire elastică, şi-ar fi asumat revoluţia cu îngâmfare. În *Liberalii de altădată* (1880) îl compară cu o cocoană arogantă care, vorbind de Revoluţia de la 1848, zice „revoluţia bărbată-mio!"... Eroul în mantaua albă crede, tot aşa, că revoluţiunea este opera lui şi că, înainte de dânsul, nimic nu fusese pe pământ. Dă, apoi, extrase din scrierile bardului, pentru a-i dovedi lipsa de măsură, isteria grandilocvenţei... La acest capitol, Ghica se arată consecvent şi necruţător. Sigur şi nedrept pentru că Heliade-Rădulescu n-a scris numai aceste fraze umflate şi goale.

Unele notaţii au haz, prind bine situaţiile comice din viaţa copiilor de la şcoala grecească. O zi de şcoală ţine mult, de la răsăritul soarelui până la două ore după apus. Copiii se plictisesc şi nu vor să se culce după prânzul cu ciorbă şi cu rasol. Dascălul grec încuie uşa pentru ca şcolarii să nu evadeze din cameră în timp ce el doarme adânc şi cu răsunătoare sforăituri. Ca să scape, şcolarii prind muşte, ca Nică al lui Ştefan a Petrii, dar nu le strivesc cu ceaslovul, ci agaţă de ele bumbac netors şi le dau drumul pentru a bâzâi în jurul nasului dascălului grec adormit. Acesta se trezeşte furios şi-i alungă din cameră... Ocazie neratată pentru Ghica de a critica învăţământul scolastic şi de a recomanda, la 1882, şcolile de meserii laolaltă cu învăţătura clasică şi ştiinţifică. În spa-

ţiul memoriilor sale intră şi altfel de indivizi, cum ar fi haiducii Tunsu şi Jianu, personaje de roman de aventuri sau Teodoros care, din soldat de rând, ajunge *negoş* în Etiopia şi moare eroic luptându-se cu englezii. Lui Ghica îi plac aceşti aventurieri. În Samos remarcă, am văzut, pe căpitanul Saltafaro, proscris, bun orator, în biografia colonelului, om dintr-o bucată, călit în acţiuni piratereşti. Colonelul Laurent este, s-a văzut, un bonapartist inflexibil şi un caracter independent, cavaleresc, printre legitimişti şi orleandişti. Memorialistul observă uşor tipologia şi face, în stilul literaturii din vremea lui, *fizionomii* din spaţiul lui epic predilect (Constantinopole şi Arhipelul). Fiind la Londra, în 1884, scrie despre „beşlii" turci şi despre Iancu Văcărescu, fiul lui Alecu Văcărescu (ucis de arnăuţii lui Alecu-Vodă Moruzi) şi al Elenchii Dudescu, cea obsedată de evghenia ei, încât se crede înrudită cu Maria Tereza. Laudă talentul şi patriotismul autorului *Păstorului întristat* şi lasă să se înţeleagă că Eliad, marota lui, este informatorul poliţiei lui Kiseleff... Mai reuşită, cu mai mare relevanţă epică este naraţiunea *Băltăreţu*, unde se vede mai bine tehnica lui Ghica. Pentru a ajunge la portretul pe care vrea să-l fixeze, el porneşte de departe, de la evenimentele istoriei şi atmosfera generală din sud-estul Europei (invaziuni, răzmeriţe, pacea de la Passarowitz, Kuciuk-Kainargi), descrie, apoi, ciuma şi calicia din Ţara Românească, situaţia proastă a spitalelor, agitaţia boierilor îngrijoraţi de starea ţării (provocată, în cazul de faţă, de numirea primului domn pământean, Alexandru Şuţu) şi, după ce toate acestea au fost notate cu grijă, condeiul memorialistului se opreşte asupra casei lui Dumitrache Ghica, numit „banul bătrânul". Aici sunt adunaţi la sfat boierii „cei mai colţaţi"... Firesc ar fi ca, după această deschidere, prozatorul să intre în subiect. Ghica mai are însă ceva de spus despre cadrul în care are loc sfatul boierilor îngrijoraţi de soarta ţării. Aşa că prezintă, în consecinţă, amănunţit curtea banului Ghica, apoi casele banului şi ale fiului său Scarlat, sala mare din casa banului zugrăvită pe pereţi şi pe tavan cu zeii Olimpului şi, după ce evocă actorii şi cântăreţii celebrii care au trecut pe aici, face o nouă deschidere spre topografia Bucureştilor, vorbind de mahalalele, populaţia şi gârla cu apă curată încă... Nu încheie nici acum prefaţa naraţiunii. Prozatorul ajunge la boierii strânşi în seara de Sfinţii Mucenici în casa banului Dumitrache Ghica şi face o clasificare a lor în funcţie de averile pe care le au (moşii, scutelnici, poslujnici şi ţigani). În fine, odată cadrul descris, apare eroul naraţiunii într-o butcă pe care, de bună seamă, prozatorul o prezintă înainte de a fixa omul şi echipajul. Din această deschidere, demnă de un mare prozator intelectual, se vede cât de fin este condeiul lui Ghica. Stilul lui cultivat anunţă, cu o jumătate de secol înainte, stilul intelectual al romanelor lui G. Călinescu şi, în genere, al prozei urbane româneşti în linie balzaciană estetizantă:

„Trecură două ore după sfinţitul soarelui, şi cerul era fără lună şi fără stele, când o butcă – numai bronzuri şi poleieli, dinainte, d-a dreapta şi d-a stânga caprei vizitiului, cu două sirene aurite, cu coadele încolăcite şi cu capetele cătând spre două mârţoage de cai cu hamurile legate cu sfoară, vizitiul cu cojoc peste cămaşa lungă, şi cu doi feciori dindărăt cu cauce pe cap – cobora la vale spre curtea banului Ghica, urmând la pas după un ţigan desculţ şi zdrenţuros, cu o masala mare pe spinare. Podelele jucau ca clapele unui clavir sub roatele butcei şi aruncau în sus din hazna stropi de noroi apătos, care la lumina păcurei luminau parc-ar fi fost pietre scumpe. Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacşiri şi cizme roşii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafè şi în cap cu un işlic în patru colţuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd şi de diamant. Era aşteptat la sfatul boieresc, şi de la dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în ţară; el avea daraveri cu Ţarigradul şi cu Beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar şi dincolo de Lipsca. Şoproanele lui şi lăzile din pimniţă gemeau de scule, şaluri şi argintării, tot amaneturi de pe la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită şi sta amanet

în şopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare. În curte la banul, aproape de scară, stau o mulţime de masalale înfipte în pământ, cu masalagiii roată pe lângă dânsele; vizitiii, plecaţi într-o rână pe capră, cu hăţurile în mână, îşi petreceau vremea cu glume şi păcălituri între dânşii; fiecare la rândul său povestea câte o batjocură, o trânteală sau o bătaie bună mâncată de la turci, de la nemţi sau de la muscali, şi făceau haz nespus – că aşa e făcut românul, râde de toate şi de toţi, chiar de necazuri şi de nenorociri.„

Balzac începe romanul cu prezentarea străzii, apoi a grădinii şi a casei în care aşteaptă personajul central al romanului, memorialistul Ghica îşi ia libertăţi mai mari şi începe, am precizat, cu reconstituirea epocii şi cu ideea că, „dacă timpul distruge totul fără milă, cel puţin memoria vie se restaurează pe cât se poate" şi înfăţişează pas cu pas, cu chibzuinţă, gospodăreşte, curtea şi casele banului citat, pentru a-şi introduce cititorul în atmosferă. Surprinzătoare, remarcabilă este aici precizia fotografiei, dar şi puterea ei de sugestie. Prozatorul dă un număr mare de amănunte ce par inutile unui ochi superficial (de câţi coţi este streaşina casei, numele proprietarilor care s-au perindat, derivaţiunile Dâmboviţei, numele şi rolurile jucate de încântătoarele demoazele ale timpului etc. şi încă altele ce se aglomerează în pagină):

„Curtea banului Ghica era cât o moşie de mare; începea din capătul despre apus al Podului Gârlei, devale de Zlătari, mergea în jos pe malul apei până în dreptul caselor Văcărescului, unde este astăzi casa lui Barbu Belu; d-acolo cotea spre Sfinţii Apostoli, până unde sunt băile lui Mitraszewski, apuca la dreapta pe uliţă înainte, tăia de-a curmezişul strada Mihai-Vodă, trecea gârla la cazarma pompierilor şi apoi la vale prin Gorgani, cuprinzând toată mahalaua Domniţa Nastasica, şi se încheia cu ocolul la Podul Gârlei la Zlătari. Dacă timpul distruge tot fără milă, cel puţin memoria vie se restaurează pe cât se poate! Norocită când izbuteşte a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai esistă şi nu se mai vede cu ochii din cap şi când face să se auză cu gândul cuvintele care sunau la urechi! Casele bătrânului Ghica şi ale fiului său Scarlat se aflau amândouă în cuprinsul de mai sus; erau două namile de case, cu pridvoare, săli mari, tinzi şi paratinzi, sagnasie, odăi mari de musafiri, sofragerie de iarnă şi de vară, iatacuri şi cămări, cu arcade şi bolte învârtite, beciuri şi pimniţe pe dedesubt; învelitoarea de şindrilă, mai naltă decât casa şi cu streaşina scoasă de jur împrejur de doi coţi. D-a rândul, pe lungul zidul curţii în şir, cuhnii, odăi de slugi şi de logofeţi, grajduri, şoproane, grădini de flori şi de zarzavaturi, livezi de pomi roditori, fânărie şi lemnărie. Acele două palaturi, unul în faţa altuia, erau despărţite numai prin strada Mihai-Vodă şi prin gârlă. Casa banului bătrânul a trecut prin moştenire la fiul său cel d-al patrulea, banul Mihail, nenea-mare, cum îi ziceau, fiindcă era cel dintâi născut din căsătoria de a doua, şi s-a restaurat de fiul său cel d-al cincilea, Alexandru-Vodă Ghica, la anul 1834, când s-a suit acesta pe scaunul domniei. Acum este proprietatea judeţului şi a devenit Palatul Prefecturei de Ilfov. Iar de casa de pe malul stâng, a banului Scarlat Ghica, care a trecut-o fiului său celui d-al treilea, Neculae, ginerele domniţei Nastasichii Muruz, de unde s-a şi dat numele mahalalei – casă mare cât o cazarmă – nici urmă nu se mai vede: a putrezit din temelie până în vârf din pricina deselor înecări ale Dâmboviţei şa căzut bucăţică cu bucăţică în fărămături.„

dar, când o citeşti, observi că pagina desenată cu o minuţie de topograf nu-i o reproducere seacă făcută de un topograf cu bună memorie istorică: pagina are culoare şi casele, odăile, curţile, uliţele văzute de autor „cu ochii sufletului", cum mărturiseşte, capătă împreună pregnanţa unui personaj epic. G. Călinescu zice că Ion Ghica are erudiţie şi „o extraordinară memorie vizuală", ceea ce este adevărat, dar mai are, cred, ceva, şi anume simţ estetic şi talent moralistic. Simţul estetic se vede în modul cum armonizează această îmbulzeală de obiecte şi le dă un sens epic, iar talentul unui moralist poate fi dedus din felul în care îşi comentează singur tablourile de epocă pe care le pictează pe vaste pânze. Strecoară între ele şi

câte o apoftegmă ce le dă un sens mai general. Tocmai am citat propoziţiile lui despre *memoria norocită* ce trebuie să reconstituie ceea ce timpul destramă. Memoria care aude *cu gândul cuvintele care sunau* [altădată] şi *vede cu ochii sufletului ceea ce nu mai există şi nu se mai vede cu ochii din cap*... Se poate spune mai bine, mai înţelept şi mai expresiv decât spune memorialistul în aceste propoziţii bătrâneşti despre rolul şi puterea creatoare a literaturii memorialistice? Se poate, evident, sunt atâtea dovezi în literatură, dar nici reflecţiile valahului Ghica nu sunt de lepădat. El le introduce în mijlocul descripţiilor abundente, menite să le dea un sens şi să uşureze, astfel, orientarea cititorului. După ce pregăteşte cadrul naraţiunii, coboară, în fine, pe scenă eroul, Bălţăreţu, moment în care Ghica deschide alt rând de prezentări. Este rândul vestimentaţiei. La acest punct, memorialistul are de lucru, pentru că, în sala mare în care pătrunde Bălţăreţu, după ce a urcat scara ce dă în pridvor purtat de subţiori de doi feciori, se află lume de tot felul: boieri mari şi mici, ciocoi şi slugi, calemgii, care poartă, toţi, işlice după rangul lor. Ghica este în largul său, le înfăţişează, într-adevăr, cu o mare erudiţie. Naratorul său este la curent cu moda epocii şi ştie să deosebească, de pildă, ţinuta unui mare boier de aceea a unui boier de rang secund, în funcţie nu numai de poziţia socială, dar şi de vârstă şi de funcţii:

„Boierii cei tineri şi eleganţi şi feciorii de boier mare purtau în cap un glob rotund de hărşie brumărie; mărimea acelui balon era aproape patru coţi în circumferenţă şi avea la unul din poli o gaură pe unde intra capul până dasupra sprincenelor, şi la celalalt pol un fund de postav de mărimea şi forma unui cuib de rândunică, de unde boierul, plecându-şi niţel gâtul la dreapta, putea să-şi apuce işlicul cu patru degete. Boierii mai în vârstă purtau işlic tot atât de umflat, dar sfera nu era întreagă, era tăiată neted orizontal, ceva mai sus de cercul cel mare, iar pe acel şes era întins un fund de postav. Işlicul acesta se lua din cap cu ajutorul amânduror mânilor. Calemgiii, ciocoiaşii, slugile de dindărătul caleştilor boiereşti şi negustorii cei mari pur-

tau işlic mic, de forma unui borcan întors cu gura în jos şi de un diametru mult-mult de o jumătate de cot şi dasupra o pernă mare în patru colţuri, umplută cu bumbac sau cu păr de cal. Boierii cei mari se îmbrăcau cu ceacşiri roşii cu meşi, papuci sau cizme galbene de meşină, cu botul ascuţit, întors în sus şi fără toc; antiriile erau de ghermeşit, de citarie, calemcheriu, cutnie, selimie sau sevai; se încingeau la brâu cu şal de Indii; vara, fermeneaua scurtă, vara şi iarna, scurteică îmblănită cu pacea de samur, singeap sau cacom; pe dasupra, giubea de postav sau, la sărbători, biniş. La alaiuri şi la ceremonii, protipendada şi veliţii purtau pe cap gugiuman de samur cu fundul de postav roşu; vara, feregea, şi iarna, contoş; baş-boierul purta hanger la brâu; boierii cei halea stau împrejurul domnului cu bastoane lungi în mână. Numai vodă cu beizadelele purtau fund alb la gugiuman. La zile mari, domnul îmbrăca cabaniţa, care era un fel de contoş cu ceaprazuri de fir şi cu profiruri de samur. La alaiuri, boierii cei mari mergeau călări pe cai arăpeşti acoperiţi cu harşa mare cusută cu fir." Şi, pe această vastă pânză, bogat colorată, este desenată, într-adevăr, vestimentaţia unei întregi epoci în care modelele se amestecă şi, odată cu ele, straturile sociale şi mentalităţile, relaţiile dintre ele. Mulţi termeni ne sunt necunoscuţi azi, limba a evoluat, schimbându-se moda, au dispărut şi cuvintele ce o numeau. Ca să ne lămurim din ce erau confecţionate/croite antiriile baroce, împopoţonate (stilul barocului oriental în variantă valah-otomană), purtate de marii boieri ce se află în salonul marelui ban din proza lui Ghica trebuie să consultăm dicţionarul: *calemcheriu, citarea, cutnie, ghermesit, sevai, selimie*... şi vom descoperi că toate acestea definesc feluri de stofe fine de mătase al căror nume s-a pierdut. Au rămas culorile şi sonorităţile lor stranii. Nu-i nevoie să le căutăm pe toate în dicţionarul de arhaisme, ochiul cititorului fermecat de proza fluentă şi fastuoasă a lui Ghica le ghiceşte relativ uşor sensul general. Fixate pe pânză, în culorile lor bălţate, ele sugerează o lume strivită de convenţiile şi simbolurile unei culturi pestriţe şi crepusculare. Ghica este, repet, priceput în astfel de reconstituiri, are ochi pătrunzători şi pană de prozator. Talentul lui se vede bine în această epică încărcată, statică, strălucitoare prin aglomerarea de obiecte şi, mai ales, de nuanţe. Un veritabil prozator al spaţiilor aglomerate.

După fixarea spaţiului de desfăşurare, urmează portretele personajelor. Altă specialitate – şi ea eminentă – a memorialistului. Când Bălţăreţu, abia pătruns în salonul înţesat de işlice, dă ochii cu ipochimenul numit „prinţul Zamfir", naratorul se grăbeşte să-i facă portretul şi să-i relateze, pe scurt, istoria vieţii. Portretul este, cum este de regulă în proza lui Ghica, unul dintre cele mai reuşite din punct de vedere literar din memorialistica lui Ghica. Accentul cade şi aici pe detaliile vestimentaţiei. Ele sugerează, vom vedea de îndată, psihologia bovarică a bogasierului care se socoteşte fiu din flori al Mariei Tereza şi, în consecinţă, frate vitreg cu Franz Iosif:

„Acel care anunţa Bălţăreţului această ştire înveselitoare era un om între două vârste, mai mult bătrân decât tânăr; gros la burtă, alb şi rumen la faţă şi cu mustăţile rase; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgaţi în cizme ungureşti cu pinteni, jiletcă vărgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roşie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, până la gură, lăsând să iasă d-o palmă două colţuri ascuţite de guler scrobit. Din buzunarele jiletcei atârnau d-o parte şi de alta, zornăind, două lanţuri groase de chei şi peceţi mulţime. Era «prinţipul Zamfir», amicul intim şi nedezlipit al banului Pană Filipescu. Odinioară bogasier cu prăvălia lângă Bărăţie, iar acum fiu din flori al Mariei Terezii, şi prin urmare frate vitreg cu Iosif şi cu Leopold al Austriei. La moartea împăratului Iosif, după cum spunea chiar el, renunţase la tron şi-l trecuse fratelui celui mai mic, Leopold, numai şi numai de dragostea Filipescului, pe care nu se îndura să-l lase singur.„

„Prinţipul Zamfir" este, desigur, un pitoresc impostor valah, bun de gură, colţos şi cu fantezia bogată. I se opune, în această scenă romanescă (o seară în care se confruntă mentalităţile timpului şi orgoliile a două clase de boieri), un alt personaj pitoresc

creat de Ghica, Manea Nebunul, protejat de banul Ghica. Acesta este un admirator al lui Mavrogheni şi-l înfruntă cu vorbe aspre pe lăudărosul „Prinţip Zamfir", care este un partizan fanatic al lui Mavrogheni. Manea este un nebun „de mare probitate şi discreţiune", cel puţin aşa îl prezintă naratorii din această naraţiune memorialistică (una dintre cele mai bune din proza lui Ghica), construită cu o anumită tehnică literară. Polemica dintre ei ia forme puţin intelectuale. Când „prinţipul" reclamă zgomotos preeminenţa lui Filipescu, Manea, simţindu-se insultat în preferinţa lui pentru Mavrogheni, îi răspunde cu o palmă răsunătoare. Boierii şi slugile lor folosesc o dialectică lipsită de complicaţiile spiritului. Ce urmează este o scenă dintr-un posibil roman de moravuri în notă satirică:

„– O sfecliseşi, zise prinţipul Zamfir.

– Ce o sfeclise, mă! n-auzi tu că era galben ca turta de ceară! Nu ştii tu ce este gălbinarea, mă! faţa morcovului, mă! întrerupse Manea, şi Sgabercea adăogă:

– Zi mai bine ca galbenii olandezi; Mavrogheni îi trăgea sufleţelul de sfoară.

– Toţi boierii să moară, numai Manea şi cu banul Ghica să trăiască, mă! strigă deodată Manea, bătând cu pumnul în laviţă, şi se sculă cântând cântecul lui favorit:

*Zon, zon fivrilzon!*

– Ci tacă-ţi gura, nebunule – ripostă supărat prinţipul Zamfir – nu ţi-am spus d-o mie de ori că Filipescu e mai mare?

– Nebun eşti tu, mă păcătosule! îi răspunse Manea. Ce adică, pentru că-mi zice Manea Nebunul!? Da' nu ştii tu, mă! că-mi zice aşa tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îţi zice şi ţie prinţipul Zamfir, tocmai pentru că nu eşti prinţip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănânce vârcolacii, mă! Mavrogheni ţinea cu turcul, mă! De la turc belşug, iar de la neamţ calicie; neamţul umblă tot cu Ucigă-l toaca în buzunar, mă! scoate foc şi panglice pe nas, mă! Merge cu *chinele la patalie* călare pe porc, mă! Franţuzul, în zbor pe sus, ca pasărea, şi englezul, ca raţa pe apă, iar muscalul porcos, cu râtul d-un cot, mă! în toate alea îşi bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! Nu ştii tu, mă! că de n-ar fi nu s-ar povesti, mă!

– Ba tot Filipescu e mai mare! strigă indignat prinţipul Zamfir, arătând pumnul, ameninţare la care Manea răspunse cu o palmă de răsună sala şi îndată se sculă cântând: «*Fivrelzon! fivrelzon!*» Aşa pronunţa el pe româneşte cuvintele cântecului său favorit: «*Dansons la Carmagnole! vive le son! vive le son du canon!*»

– Bre! Da' ce mai palmă, neiculiţă! Adormisem, şi m-a deşteptat din somn; aşa e, nea Maneo, c-ai crezut că era falca lui Mustafa-paşa? zise Sgabercea.„

Fragmentul reprodus mai sus aminteşte de *Ciocoii* lui Filimon, mai precis de ospeţele pe care le dă Dinu Păturică, unde se mănâncă bine şi se discută cu spor despre tehnicile spolierii stăpânilor. În proza lui Ghica lumea este amestecată şi confruntările, cum se poate reţine, au alte teme. Este, mai întâi, lumea pestriţă din anticameră. Ea joacă ţintar, se ciondăneşte, se insultă, îşi trage palme şi, când se potoleşte, deapănă istorii sau ascultă. Sgabercea este „un făt-frumos de la Dudescu", Băltăreţu este un bogasier îmbogăţit, Manea este un nebun milos şi darnic, dă tot ce are la săraci şi, când este provocat, apără memoria celor pe care îi admiră. O lume, cum ne amintim că spune naratorul principal, de toată mâna. Manea este, cu datele epocii, un personaj din clasa boemilor sărăciţi şi generoşi, pripăşit pe lângă curtea banului Ghica. Un personaj nou în proza românească, rătăcit între clasele sociale. Nu se ştie de unde vine şi ce secret ascunde în existenţa lui nebuloasă. O schiţă de personaj straniu (nebunul filantropic, boemul care-şi divinizează protectorul şi solicită moartea boierilor, în fine, ipochimenul inclasabil social care anunţă, poate, pe *omul de prisos* din literatura ulterioară), schiţa, repet, a unui posibil personaj cu un comportament bizar, realizată de un realist interesat şi de tipologia mediilor sociale umile, nu numai de aceea a claselor de sus. Şi I.L. Caragiale fixează în nuvele şi schiţe câteva naturi atipice, *sucite*, indivizi cu ascendenţe biologice obscure. Cu puţină imaginaţie, am putea zice că Manea, nebu-

nul lui Ghica, pare a descinde, prin latura miloasă, creştină şi cinstea lui, din proza rusească:

„Manea nu râdea niciodată. Umbla pe uliţă strigând în gura mare: «Toţi boierii să moară, mă! numai Manea să rămâie, mă!» Daca îi zicea cineva ceva, arunca cu pietre. Nu se temea de nimeni pe lume, decât de banul Ghica. Acolo în curte la banul se adăpostea, avea odaie, îmbrăcăminte şi mâncare. Manea era milos şi darnic; tot ce avea da la săraci; dacă-i da cineva o haină bună, un anteriu, o giubea blănită, el se ducea la croitor sau la cojocar şi le schimba pe haine groase mitocăneşti, pe cari le împărţea la săraci, păstrând pentru dânsul pe cea mai proastă; uneori rămânea numai cu cămaşa. Nimeni nu ştia de unde era, nici de unde venise. Singurul său amic era Cloşcă vizitiul, care se zice că era rudă cu Cloşcă cel vestit în răscularea din Ardeal. Cloşcă vizitiul a murit cam pe la anul 1829, în curte la tată-meu, când şedeam în Gorgan peste drum de cazarma pompierilor. Când venea câteodată vorba cu el despre Manea, Cloşcă răspundea oftând: «Bine că e ş-aşa, după câte văzură ochii lui...» şi îndată schimba vorba, parc-ar fi fost un secret între ei doi. Manea era un om de mare probitate şi discreţiune. Banul Ghica, când vrea să ajute pe vreun sărac, chema pe Manea, şi lui îi încredinţa banii ce voia să trimită; ştia că nu era om să se atingă de o lăscaie.„

Remarcabil este însă, înainte de toate, în însemnările lui Ghica, darul lui de a povesti. În *Băltăreţu* narează, la cererea musafirului din casa banului Ghica, istoria lui cu Mavrogheni, care voia să-l omoare. O poveste plină de cruzime, strecurată abil de memorialist în seria acestor admirabile, repet, portrete şi tablouri de sfârşit de epocă fanariotă. Băltăreţu face legătura dintre cele două clase. El este invitat în odaia în care petrec boierii cei mari şi, acolo, aflăm şi istoria lui, laolaltă cu aceea a lui Alecu Văcărescu, fiul lui Ienăchiţă, cel ridicat de arnăuţii lui Vodă şi ucis, mişeleşte, din motive, cum aflăm din documente publicate ulterior *Scrisorilor* lui Ghica, de gelozie amoroasă sălbatică. Băltăreţu este negustor şi cămătar, rumânizat prin căsătoria cu o

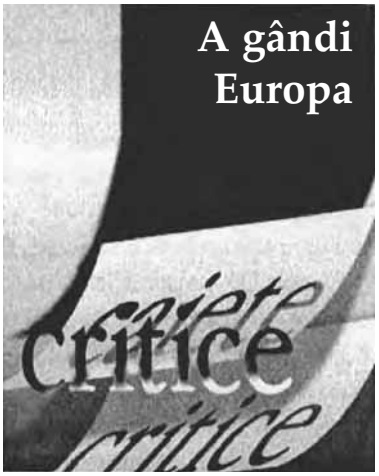
pământeancă. Scarlet Câmpineanu, oaspetele bătrânului ban, îi reconstituie biografia şi cere bani pentru ca unul de-al lor, Niculae Dudescu, să se ducă din partea ţării la Bonaparte s-o ajute „să o cotorosim de lăcustele din Fanar”. Băltăreţu, prudent, se vaită de greutăţi, de afacerile proaste, se apără cu neştiinţa lui („De! boieri dumneavoastră! cum ştiţi că este mai bine, că acu' dumneavoastră sunteţi ţara [...] le ştiţi pe toate [...] Noi suntem nişte păcătoşi, nişte proşti!„), apoi acceptă să-i împrumute pe boieri cu 30 până la 40% pe an. Istoria se încheie de către memorialist cu precizarea că bogasierul cămătar a scos la mezat toată averea Dudesculuı şi, în cele din urmă, şi-a însuşit-o. Deznodământ cunoscut. Ce nu se cunoaşte este ce s-a întâmplat cu imensa avere pe care o acumulează. „Unde e azi averea Băltăreţului? Nimeni nu ştie”, notea-

ză în finalul acestei remarcabile naraţiuni Ghica. Memorialistul introduce în subsol o notă prin care continuă istoria lui Bălţăreţu, venit din Târnova şi, după vorbă, cuţovlah sau arnăut. Devenit „lipscan mare şi bogat, cu daraveri de bani şi de mărfuri cu Viena, cu Pesta, cu Braşovul şi cu Lipsca", a murit, totuşi, sărac în 1823... O sancţiune morală pe care Ghica ţine s-o noteze. *Bălţăreţu* este una dintre cele mai „literare" dintre naraţiunile istorice ale memorialistului pentru că încearcă aici – şi reuşeşte – să facă puţină tipologie cu mijloacele prozei obiective şi să schiţeze caractere. Comparându-le cu personajele din *Ciocoii* remarcăm uşor, chiar dacă este vorba numai de fragmente dintr-o posibilă frescă, diferenţa de stil. Bălţăreţu, bogasierul, are o anumită complexitate, Manea Nebunul este un personaj original, *işlicarii* lui Ghica sunt dintr-o clasă mai nouă decât Dinu Păturică şi Kera Duduca.

Din *Scrisorile către Alecsandri* reţinem şi alte figuri de epocă. Bârzof din schiţa cu acelaşi nume, este un *nacealnic*, un fanatic al slujbei, cartofor înrăit, lozinca lui de acţiune este: „Ia nevinovat, slujba!" Poliţai al generalului Zaltukin, omul forte în Principate pe la sfârşitul deceniului al treilea, el terorizează împreună cu stăpânul lui Bucureştii loviţi de ciumă. Boierii rămaşi în oraş se adună seara în casa lui Cornescu pentru a bate cărţi şi a-şi risipi averile, iar ziua, mari vânători, se duc pe câmpul de la Obor la Plumbuita pentru a vâna, urmaţi de cocoanele lor, amatoare de spectacol. Ghica le compară cu damele spanioloaice pasionate de luptele de tauri. Moment favorabil pentru ca memorialistul, interesat, cum îl ştim, să prindă în pagini asemenea spectacole în care cruzimea se însoţeşte cu pitorescul, prezintă *zăvozii* (moloşii) vânătorilor. Alecu Ghica Barbă-Roşie are un câine-lup cu urechile şi coada tăiate, animal fioros care doarme noaptea la uşa stăpânului. Fiara are o curiozitate: nu-i poate suferi pe muscali şi, într-o luptă cu trei soldaţi, moare străpuns de o baionetă. Grigore-Vodă Ghica – pe vremea în care se petrec asemenea întâmplări – are zăvozi „cât viţeii de mari", iar Costache Cornescu are pe Moş Martin, un urs pe care-l crescuse de mic. Timofei, vizitiul lui Bârzof, îl întărâtă şi-l biciuieşte cu cruzime până ce ursul sare pe el şi-l sfâşie. Rău, dar se pare şi drept, este şi generalul Zaltukin, care moare de ciumă, voind să dovedească boierilor valahi sceptici că boala de care mureau ca muştele soldaţii prin curţi şi maidane nu este contagioasă. Ghica îi face şi lui un portret de om necruţător, un fanatic al legilor. Când vitele mor, înhamă pe cazaci în locul boilor, când un boier comentează defavorabil ordinele lui, îl surghiuneşte. Mitropolitul Grigorie îl roagă să fie îngăduitor şi, turbat de furie, generalul îl trimite în surghiun în fundul Rusiei... Prezentând cazul, Ghica introduce un comentariu moral despre firea ruşilor pe care, în mod evident, nu-i iubeşte. Arată, aici, totuşi oarecare obiectivitate, căci, scrie el, pornind de la cazul generalului sângeros şi, în acelaşi timp, corect:

„Ruşii au privilegiul de a fi răi, cruzi şi nedrepţi şi d-a fi totodată oamenii cei mai buni la suflet şi cei mai plăcuţi; ei pun toate faptele cele neomenoase sub firma: «*Ia nevinovat... slujba!*» cum zicea *calejki-sovetnikul* Bârzof, care afară din slujbă era omul cel mai plăcut, sufletul cel mai bun şi mai milostiv, omul lui Dumnezeu cum s-ar zice.„

Alte însemnări au un mai pronunţat caracter demonstrativ, ca *Insula Prosta*, de pildă, unde memorialistul face elogiul cooperaţiunii în agricultură şi industrie. Vorbeşte de „sistema lui Schulze Delitsch" şi descrie o fermă din străinătate în care totul este ordonat şi lucrurile merg bine. Citează pe Karl Marx şi Bakunin şi, în stilul lui digresiv, face speculaţii despre modernizarea societăţii româneşti. Speculaţiile (reluate în multe alte articole) sunt interesante, însă epicismul interior este aproape inexistent. Se poate reţine doar o bună, ca de obicei, panoramă a caselor, grădinilor, străzilor curate, glicinelor şi a copacilor ghimpoşi şi a gazonului „însmălţat" cu flori din această insulă „din gura Atlanticei"... Nu mai încape îndoială că Ion Ghica este un excepţional peisagist urban într-un secol românesc în care literatura produce cu precădere peisagişti rurali, pictori, lirici ai naturii.




Ioan Aurel POP

# Reflecţii asupra unui manual unic de educaţie europeană

**Abstract**

*S-a încercat în 2008 elaborarea unui manual de educaţie europeană pe profil istoric, la care autorul intervenţiei de faţă a fost invitat să contribuie. Examinat mai de apropae proiectul s-a dovedit a fi plin de eronate înţelegeri ale diferitelor noţiuni istorice, plin de greşeli de concepţie. Astfel, printre limitele observate s-au numărat: chestionarul partinic (excluzând Europa Orientală) de la sfârştiul capitolelor; utilizarea nepotrivită a denumirilor toponimice; prezentarea trunchiată a Renaşterii şi Evului Mediu, confuzia termenilor de naţionalitate şi cetăţenie. Studiul istoriei, deşi esenţial pentru educaţia tinerilor euorpeni, trebuie făcut schimbând optica: istoria nu te ajută să prevezi, ci să vezi mai bine lucrurile.*

Cuvinte-cheie: *studiul istoriei, proiectul manualului de educaţie europeană, personalităţi româneşti istorice, Nicolae Titulescu, Dimitrie Cantemir.*

*We tried in 2008 to elaborate an European education book from historical point of view, to which the author of the present intervention was invited to contribute. Examined closer, the project proved to be full of erroneous understandings of various historical notions, full of conceptual mistakes. Thus, among the observed limits were: the party spirit of questionnaire (excluding Oriental Europe) at the end of the every chapters; bad utilization of toponymic names; truncated presentation of the Renaissance and the Middle Ages; the confusion of the terms of nationality and citizenship. The study of history, though essential for the education of the young Europeans, must be done by changing the angle: history does not help you to predict, but to see things better.*

Keywords*: history study, project of European education book, Romanian historical personalities, Nicolae Titulescu, Dimitrie Cantemir.*

En 2008, j'ai été invité, avec d'autres experts, à contribuer à l'élaboration d'un manuel d'éducation européenne avec un profil historique. Il ne se traitait pas de le commencer de zéro parce que un « prototype » existait déjà dans ce sens. Pour des raisons diverses, qui ne sont pas d'intérêt ici, le plan n'a pas été finalisé. Dès un certain moment, quand j'ai appris en détail les intentions des initiateurs, je me suis même opposé à la continuation des démarches.

Le projet s'appelait « Manuel pédagogique pour une éducation dans l'esprit de la citoyenneté européenne ». Son but n'était pas de transmettre des connaissances définitives sur ce que l'Europe est ou n'est pas, mais, au contraire, de permettre aux jeunes européens de s'interroger, d'exprimer leurs propres opinions, de les confronter avec des données susceptibles de nourrir leurs interrogations et, par cela, de contribuer à la naissance d'un sentiment d'adhésion à cette

Ioan Aurel POP, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie-Filosofie, e-mail: i_a_pop@yahoo.com.

formidable aventure, constituée par la construction européenne. L'intention ainsi déclarée était extrêmement tentante.

Autrement dit, on présupposait que les élèves auraient appris et accumulé, d'autres sources et disciplines scolaires, les informations nécessaires sur l'Europe. Puis, par l'intermède de cet instrument, leur sympathie, leur appréciation, leur approbation et leur respect pour l'Europe Unie, sur le point d'être faite, devraient être formés ou fortifiés. Mais, si l'on juge dans une manière plus pragmatique, la proposition qui nous avait été faite était en fait d'ignorer que la grande majorité d'élèves qui auraient accès à ce manuel n'avaient pas beaucoup d'informations sur l'Europe déchirée et « ghettoïsée » ou sur ses sanglants conflits. Ils n'avaient aucune idée si un letton parle une langue germanique ou slave, ou si la Hongrie a dix millions ou trente millions de citoyens. Ils ne pouvaient dire si l'illuminisme a précédé le romantisme ou s'il l'a suivi. Ils ne savaient pas pourquoi le Moyen Age était appelé « l'âge sombre », pourquoi les ottomans étaient considérés les ennemis de la « République chrétienne » dans le XV$^{ème}$ siècle, ou quand l'Italie est devenue un état etc. Il semblait que ces choses n'avaient aucune importance pour « l'éducation européenne ».

Comme une prémisse théorique de travail, on pouvait faire cette abstraction, mais, dans le subsidiaire, il était évident que les jeunes, qui ne savaient pas beaucoup de choses sur l'Europe et sur les anciens européens, n'avaient pas de connaissances adéquates ni sur les européens d'aujourd'hui. La présupposition que les jeunes savent les données essentielles sur l'Europe et qu'ils peuvent opérer avec eux, même si ce fait est une utopie, créait néanmoins des prémisses (selon l'opinion des quelques-uns) pour le modelage déjeunes esprits conformément à la volonté des architectes de l'Europe unie. D'une autre côté, de nombreux chapitres du prototype du manuel transmettaient des connaissances historiques suffisantes, en espérant qu'elles soient réceptionnées *tale quale.*

Le second chapitre du « prototype », intitulé « La genèse de l'Europe », analysait la réflexion sélective de l'histoire européenne, dès l'apparition de ce nom et jusqu'au moment des prémisses de la création de l'Union Européenne. Par rapport aux autres chapitres, tels que ceux concernant les frontières, l'identité ou la citoyenneté, celui-ci aurait dû être basé sur la diachronie, c'est-à-dire sur les transformations successives (avec le temps) du monde européen. Mais les choses sont différentes, parce que la formation de l'Europe était traitée plutôt sous l'aspect sociologique et politique.

A la fin des chapitres, il y avait un questionnaire à choix multiple pour l'évaluation générale des connaissances. L'un de ces questionnaires contenait sept demandes, dont quatre concernaient les réalités de l'Europe Occidentale et Centrale et les autres trois concernaient les Grecs et la Grèce. Aucune question sur l'Europe Orientale. La question n° 5 *{Dans leXI$^{ème}$ siècle, quel était le vrai nom de l'Empire qui est devenu plus tard l'Empire Byzantin ?)* orientait l'attention des élèves vers l'empire oriental considéré, d'une manière forcée, une sorte de prémisse de l'union européenne ultérieure.

Dans quelques parts, les noms historiques de certaines colonies ou les noms familiers dans un grand pays étaient utilisés. Ainsi, le nom de la capitale impériale de Charlemagne apparaît dans la forme française : Aix-la-Chapelle. Ce nom, mais pas seulement celui-ci, accentue un autre fait : comment devons-nous reproduire les toponymes dans les manuels ? Est-ce que nous devons garder seulement la forme consacrée dans une certaine langue ou devons-nous donner aussi la forme officielle actuelle ? Par exemple, tout cartographe transposera sur une carte de l'Europe contemporaine le nom d'Aix-la-Chapelle dans la forme d'Aachen, parce que celle-ci est la forme officielle actuelle du nom de la localité. Certainement, pour un français, la forme d'Aachen n'a aucune relevance, mais celle-ci est la forme actuelle, la place étant dans l'Allemagne. Si nous ne l'utilisons pas, nous seulement rendons plus difficile l'identification de la ville respective. C'est pourquoi, il

est très important de donner la forme officielle actuelle d'un toponyme historique, même si seulement entre parenthèses.

J'ai été frappé par la formulation suivante dans le thème « L'Europe médiévale et de la Renaissance » : « Cet occident chrétien, sous l'autorité du Pape, s'assumera l'ambition de reconquérir le Jérusalem... ». La phrase contenait une attitude contemporaine, de condamnation dissimulée de l'action, avant de l'expliquer. A ce temps-là, pendant les croisades classiques, ce terme n'a été jamais utilisé de cette manière dans l'Europe ; on parlait de « la libération des Lieux sacrés », comme une obligation pieuse de l'Europe face à leur profanation par les « infidèles ». Que derrière cela étaient cachées aussi des ambitions de conquête des quelques-uns, c'est une autre chose, mais l'élève doit comprendre aussi, parmi d'autres choses, la différence entre l'idéologie (la propagande) et la réalité, entre la foi et la politique.

Du désir de souligner la variété européenne, les unités de tout type étaient obturées, les divisions étant supra-licitées. Par exemple, pour la carte confessionnelle du continent, dans le cas de la Roumanie, une partie substantielle du nord-ouest qui marquait les catholiques était découpée. Mais les catholiques représentent seulement 4% du total de la population et ils ne sont pas groupés, mais disséminés à l'ouest, à l'est et au sud du pays. Pour le chapitre concernant l'identité européenne, dans le sous-chapitre « L'Europe médiévale et de la Renaissance : l'héritage antique, la science et l'humanisme », on parle de deux sphères linguistiques nettement distinctes qui divisaient l'Europe : la sphère de la langue latine, dans

la part occidentale catholique, et celle de la langue grecque dans l'Europe orientale orthodoxe (p. 82). L'observation est incorrecte pour deux motifs : 1) ces sphères linguistiques ne font pas référence aux langues vernaculaires, mais seulement aux langues de l'église (liturgiques), de la culture écrite et des chancelleries, ce qui doit être mentionné ; de plus, de la perspective des langues vivantes, le Moyen Age aussi a eu un grand groupe qui parlait des langues romanes, un groupe qui parlait des langues germaniques et un autre qui parlait des langues slaves, avec d'autres groupes plus petits ; 2) l'Europe orientale a eu deux langues liturgiques, de la culture et de la chancellerie, c'est-à-dire la langue grecque (dans l'Empire Roman Orientale ou Byzantin) et celle slave (la slave ecclésiastique), cette dernière plus répandue que la première, entre les bulgares, les serbes, les roumains, les russes etc., c'est-à-dire dans tout le *Commonwealth* byzantin. Autrement dit, les principales régions confessionnelles européennes étaient deux (jusqu'à la Réforme protestante), mais les grandes langues de la culture, de l'église et de la politique étaient trois : le latin, le grec et le slave. En ce qui concerne les langues et les peuples actuelles de l'Union Européenne, dans la carte des langues indo-européennes (p. 43), on peut trouver une erreur : la place du hongrois est teinte en vert, la langue respective étant inclue ainsi parmi celles slaves. Mais le hongrois, le finlandais et l'estonien sont des langues finno-ougriennes, de la grande famille des langues ouralo-altaïques, ce qui devrait être mentionné de quelque part pour deux raisons : 1) les hongrois, les finlandais et les estoniens formaient trois états des 27 de l'Union Européenne de ce temps-là et 2) vu que pour les autres peuples représentatifs de l'Europe il y a des indices qu'ils sont des indo-européens, la même chose devrait être faite pour les trois ci-dessus mentionnés, au moins dans une note. De plus, ni les basques sont des indo-européens. L'idée du sous-chapitre qui parle des indo-européens exprime la difficulté de trouver toujours un fonds culturel commun, mais la présence des indo-européens souligne justement cette difficulté.

On doit faire aussi une observation de forme, mais avec des conséquences dans le contenu : les termes de citoyenneté et de nationalité ont des sens divers dans les deux grandes régions de l'Europe. Par exemple, la formulation « est citoyen de l'Union Européenne tout individu ayant la nationalité d'un État membre » – Traité de Maastricht, 1992 (page 119), est déroutante pour un bulgare, un hongrois ou un roumain etc. Pour eux, la nationalité n'a aucun élément composant juridique et exprime l'appartenance à une nation et pas à un état. Par exemple, un hongrois qui vive en Serbie, même s'il est un citoyen serbe et a un passeport serbe, considère qu'il a la nationalité hongroise. Mais cela ne signifie pas qu'il est un citoyen de l'Union Européenne vu que la Serbie n'est pas un état membre de l'Union Européenne. La même chose dira un roumain qui est un citoyen de l'Ukraine, c'est-à-dire qu'il a la nationalité roumaine, sans que cela lui permette d'être aussi un citoyen de l'Union Européenne. Autrement dit, dans l'ancienne Europe de l'Est, les identités ont un autre contenu et certains termes homonymes ont d'autres sens. C'est pourquoi, pour les est-européens, la formulation « l'identité européenne trouve son expression dans la citoyenneté » (page 118) est relative. Par exemple, la grande majorité d'hongrois diront qu'ils se sentent comme ça (c'est-à-dire des hongrois) pas parce qu'ils sont des citoyens de la Hongrie, mais parce qu'ils ont la nationalité hongroise (c'est-à-dire parce qu'ils parlent le hongrois, parce qu'ils ont les mêmes repères culturaux, les mêmes traditions, coutumes etc. comme tous les hongrois, quel que soit la place où ils vivent et leur citoyenneté). Ici on peut constater la bien connue distinction entre la nation (plutôt) politique et la nation (plutôt) ethnique, suite à l'évolution particulaire des peuples de l'Europe Centrale et de l'Est comparés aux peuples de la part occidentale.

Dans le chapitre « La genèse de l'Europe », l'évolution historique n'est pas présentée

à l'intermède des peuples (des communautés), mais à l'intermède des personnalités. Les justifications sont nombreuses, l'une des plus importantes étant que les personnalités ont fait référence à l'idée de l'Europe et ont présidé la construction de l'Europe unie. On peut observer qu'il y a aussi des événements ou des processus historiques qui ont contribué à cette unité ou l'ont visée. Par exemple, une tentative d'unité européenne – avec les limites de l'époque et du monde à la fin du Moyen Age – a été représentée par l'Union de Florence (1439), en conséquence de laquelle, pour des décennies, les hommes ont cru que l'Occident et l'Orient de l'Europe pourraient être unis de nouveau. À ce moment-là, dans ce siècle héroïque, de nombreux princes catholiques et orthodoxes ont lutté ensemble pour la défense de la République Chrétienne (c'est-à-dire de l'Europe), étant considérés « des athlètes du Christ », sans qu'ils se rejettent ou se méprisent les uns les autres (par exemple : un catholique, Jean Hunyadi, et un orthodoxe, Etienne le Grand). Le Conseil de Florence a été un exemple de congrès international européen *avant la lettre,* avec la participation des deux empereurs, des deux grands dirigeants des églises (le Pape de Rome et le patriarche de Constantinople) et des prélats et hiérarques de toute l'Europe. Son idée de base était très généreuse, c'est-à-dire de réunir l'Europe catholique et celle orthodoxe. À la fin, cette initiative a été un échec qui a donné des espérances et a marqué le siècle. À Constance (au bord du lac Baden, en Allemagne), il a été organisé un congrès européen similaire, pendant les années 1414-1418, qui a mis fin au schisme occidental et où le vote a été donné par « des nations ».

De plus, on peut observer qu'avant le Siècle des Lumières, avec de rares exceptions, les initiatives (surtout celles individuelles et savantes) d'unité européenne de l'Occident concernaient l'Europe catholique et protestante, l'Europe de Charlemagne. L'autre Europe, d'où est résulté même le nom du continent, était complètement ignorée. Autrement dit, pour nous, les contemporains, ces initiatives semblent partielles. Néanmoins, ce type de propositions, d'unité partielle, sont venues en grand nombre de l'est, du monde byzantin ou orthodoxe, leurs auteurs en soignant à voir unis les peuples slaves, les grecques et les roumains, au but de résister pour la conservation de leurs valeurs communes. Certainement, elles n'ont jamais été validées et sont devenues caduques, parce que la civilisation byzantine était en déclin, elle ne pouvait plus servir comme modèle, d'une côté, et parce qu'elles ont échoué dans le panslavisme, c'est-à-dire dans le nationalisme slave, mis sous la hégémonie de la Russie, d'une autre côté. Mais l'aspiration à l'unité et surtout aux unités partielles – plutôt quand des périls imminents se montrait pour les peuples, les nations et les états déchirés – a été naturelle et pérenne en Europe, indépendamment du fait qu'elle était catholique, protestante ou orthodoxe. Graduellement, les divisions religieuses ont été remplacées par celles politiques et nationales, générées par ce que l'on appelait au début « l'équilibre européen » et puis « l'intérêt national » ; néanmoins, même dans ces conditions, les diverses alliances, confédérations, coalitions etc. ont conduit à la création des unités partielles et ont maintenu vive l'idée de réunir toutes les énergies. Bien sûr, dans la grande majorité, leurs buts étaient égoïstes, hégémoniques, dominateurs. Pour la première fois dans l'histoire européenne, la construction initiée après la Seconde Guerre Mondiale semblait différente, étant basée sur des principes démocratiques, sur le respect des droits de l'homme, sur la non-discrimination et sur la libre volonté des associés et, en plus, sur une unité réelle des hommes qui composaient l'Europe, non seulement sur leurs élites. Seulement que de l'expression des idées jusqu'aux faits il y a une certaine distance.

Deuxièmement, on doit observer que presque tous « les Pères de l'Europe », accentués ici (dans le « prototype »), à l'exception des grecques antiques et de Dostoïevski, sont occidentaux ou (un peu) central-européens. Il est assez naturel d'être

comme ça parce que les idées d'unification européenne, des temps plus proches, sont nées dans l'Occident et de ce point-là ont eu la tendance d'inclure les régions orientales et du sud-ouest aussi. Les premiers qui ont remarqué le phénomène et le péril de la fragmentation, des luttes fratricides, en faisant aussi les premiers appels à la culture de l'altérité, de la cohésion et de l'unité, ont été les occidentaux. Néanmoins, on sait que parmi les états récemment entrés dans l'Union Européenne (après 2004), se sont remarqués des partisans de l'Europe. Tant qu'ils sont, ils devraient être mentionnés d'une manière, chacun par trois ou quatre lignes au moins. Par exemple, à côté de l'allemand Leibniz (1646-1717) pourrait être placé l'un de ses plus jeunes collègues, c'est-à-dire Dimitrie Cantemir (1673-1723), prince, membre de l'Académie européenne de Berlin, un savant pré illuministe encyclopédiste, polyglotte, homme des lettres, musicologue, éthicien, philosophe, osmaniste, partisan, par ses idées, d'une Europe ouverte, sans frontières ; son nom est gravé sur le frontispice de la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris. Similairement, à côté du nom d'Aristide Briand (1862-1932), on pourrait mettre aussi les noms de ses contemporains et de ses collègues d'idées, c'est-à-dire Eleutherios Venizelos (1864-1936) et Nicolae Titulescu (1882-1941) – ce dernier étant élu deux fois le président de la Ligue des Nations -, des militants fervents pour la création des systèmes d'alliances européennes pour le maintien de la paix. Mais la paix est un but suprême de l'Union Européenne actuelle. Ceux-ci sont des argu-

ments pour un certain équilibre formel de l'idéologie européenne, avec couverture dans les réalités.

Ici intervient quand-même une demande assez délicate par ses implications : est-il recommandable, pour l'illustration d'une idée (préconçue), d'extraire du passé et du présent seulement (ou plutôt) ces faits, personnages, idées etc. qui servent à son illustration ? Est-ce que par ce type de sélection nous privons la réalité de sa richesse et de sa complexité et, à la fin, est-ce que nous falsifions la réalité ? Est-ce que nous créons dans la tête des élèves l'impression que l'histoire de cette région du monde a été une marche triomphale vers l'Europe unie ? Naturellement, la réponse doit être négative parce qu'il y a beaucoup de moyennes, dans ce prototype même, pour ne pas créer cette impression, surtout par le procédé pédagogique E.D.A. (Éveil, Débat, Approfondissement-Action). Pendant ces années d'ouverture européenne, dans de divers environnements et diverses places, j'ai souvent senti des encouragements tels que : mettons-nous à part les conflits et les guerres, parce que nous habituons les esprits des élèves à la violence ; ne parlons plus de « la croisade tardive » et de la lutte anti-ottomane pour la défense du christianisme, parce que nous risquons d'offenser certains candidats à l'Union Européenne ; n'accentuons plus l'importance du christianisme dans le Moyen Age parce que nous inoculons l'idée de la supériorité d'une certaine religion ou confession etc. Ou, plus gravement, parfois on a dit, assez directement, qu'il n'est pas « politiquement correct » de parler des nations et de leur ascension, parce que le nationalisme a provoqué tant de conflits et a mis beaucoup d'obstacles à l'Union Européenne etc.

Nous pensons que, dans ces cas, une grave confusion des plans logiques a été faite. Aucune fresque réelle et vraie de la société passée – tant que nous pouvons la connaître – ne peut faire du mal si elle est présentée avec honnêteté, de bonne foi et bonne volonté. Nous ne pouvons pas juger les sociétés du passé selon les standards actuels et nous ne pouvons ni donner un verdict conformément à cela. Si les hommes médiévaux regardaient les ottomans comme leurs ennemis, cela ne signifie pas que nous devons « corriger » (et vice-versa) cette perception, ni que, en disant la vérité, les européens d'aujourd'hui détesterons les turcs contemporains. D'une autre côté, la sélection du passé seulement des personnalités, des épisodes, des faits ou des idées qui illustrent la route vers l'unité européenne peut créer, dans les jeunes esprits, l'impression que la formation de l'Union Européenne a été une marche triomphale assez simple, ce qui serait loin de la réalité. Beaucoup de découpages (trop nombreux et trop douloureux) de ce type ont produit les sociétés totalitaires et nous avons vu, malheureusement, les désastres qu'elles ont produits.

À l'intermède de l'éducation européenne, à l'aide de l'histoire, on ne doit pas condamner, ni absoudre, mais, premièrement, on doit constater et retenir. Certainement, les constatations peuvent aussi avoir un contenu axiologique, mais les valeurs doivent être soutenues et promues, parce que sans eux toute idée directrice disparaît. L'éducation à travers l'histoire doit montrer une vérité occultée dans beaucoup d'instruments de l'éducation : si, au nom de l'église, de la famille, de la nation, de la liberté ou de la patrie ont été commis des faits abominables, des crimes et des guerres, alors on ne doit condamner ni l'église, ni la famille, ni la nation, ni la liberté, ni la patrie. C'est la même situation quand un incendie ou une inondation se produit et quand nous ne pouvons pas nous venger du feu ou de l'eau, parce qu'ils sont des éléments vitaux fondamentaux et n'ont aucune faute pour les calamités provoquées à leur intermède. Un autre principe qui résulte de l'éducation à travers l'histoire est le suivant : si la société moderne fonctionne à travers la démocratie, l'égalité, la liberté etc., cela ne signifie pas que les mondes passés, basés, par exemple, sur la hiérarchie, la soumission, le privilège, la discrimination etc. (comme dans le Moyen Age), doivent être analysés

et hiérarchisés conformément à la grille actuelle des valeurs. Ce serait comme si je disais que Erasmus de Rotterdam a été inférieur à un étudiant d'aujourd'hui parce qu'il ne savait pas utiliser un ordinateur. L'histoire ne classifie pas les peuples selon des critères de valeur et, surtout, ne les condamne, ni même d'une manière euphémique. Beaucoup de gens ont été accusés et condamnés par la justice humaine et par celle divine au fil du temps pour des faits graves, à fois avec des conséquences catastrophiques pour l'humanité. Mais la tentation de blâmer de grandes communautés, des peuples et des nations entières a existé et existe aujourd'hui aussi.

De plus, tout manuel, à la fois d'éducation historique et d'éducation pour la citoyenneté européenne, doit aborder le passé en respectant le spécifique intrinsèque de la discipline historique. Nous disons cette chose parce que, trop souvent récemment, l'histoire, prise comme un témoignage pour démontrer des idées, est complètement déformée, les faits sont extraits du contexte et, plus souvent, de l'espace et du temps. Mais, les faits historiques se passent chronologiquement et spatialement et leur extraction de l'espace et du temps détruit leur relevance et les rendre manipulables. Tous les éléments du passé peuvent être extraits du contexte, peuvent être groupés, sélectes des époques différentes, quand même pas dans l'étude de l'histoire, mais dans d'autres disciplines, telles que la politologie, la sociologie, la littérature, l'éthique etc. L'histoire a sa spécificité, liée à la diachronie, a une logique interne qui, si enfreinte, dissolve la discipline même qui porte ce nom. Souvent, la dimension historique de notre monde est passée sous silence ou déprisée, même si pas d'une manière évidente, mais tacitement. Les causes sont multiples, étant liées même à l'extraction de l'étude ennuyeuse de l'histoire dans de certaines places et périodes. De nombreux professeurs ont enseigné les élèves d'une manière erronée que ceux qui connaissent bien le passé apprennent de ses erreurs et peuvent prévoir le futur. Le dicton *Historia magistra vitae* a nourrit illusoirement les esprits des générations d'élèves. De cette perspective, la plus convaincante et réaliste mise en place est venue de la part de Paul Valéry (assez évoqué parmi les pères de l'Europe unie) : « Ce n'est pas sans fruit qu'on médite le passé en ce qu'il a de révolu. Il nous montre, en particulier, l'échec fréquent des prévisions trop précises ; et, au contraire, les grands avantages d'une préparation générale et constante, qui, sans prétendre créer ou défier les événements, lesquels sont invariablement des surprises, ou bien développent des conséquences surprenantes, – permet à l'homme de manœuvrer au plus tôt contre l'imprévu ; ***l'Histoire, je le crains, ne nous permet guère de prévoir ; mais associée à l'indépendance de l'esprit, elle peut nous aider à mieux voir*** ». Ce « mieux voir » est essentiel, mais il n'est pas une plaidoirie pour l'étude mécanique du passé, à l'espoir de l'expérience édénique du présent et du déchiffrage du futur. Le « mieux voir » est fait à travers les connaissances, y inclues les connaissances du passé. La mémoire est un élément de l'intelligence et doit être exercée. Nous vous proposons d'essayer de montrer que nous sommes intelligents, dans l'absence de la mémoire. Nous ne réussirons pas. C'est pourquoi, il est beaucoup plus intelligent d'enseigner les jeunes que nous, les hommes, même si nous ne sommes pas capables d'atteindre l'absolu (la perfection), nous avons la capacité d'atteindre l'équilibre. Et de l'équilibre font partie toutes les dimensions du temps, c'est-à-dire du présent, du passé et du futur. Si, pour vivre notre vie présente, il est essentiel de penser au futur, pour comprendre cette vie nous devons nécessairement connaître notre passé.

Le « prototype » de l'année 2008 du manuel de citoyenneté européenne a échoué. Il semble que, ainsi comme nous ne sommes pas préparés pour faire l'Europe unie, nous ne savons encore élaborer un tel manuel. Beaucoup de pays se crispent dans leur coquille, défendent (ou pensent qu'ils défendent) les valeurs nationales, relèvent

des forces politiques et des idéologies exclusivistes, promeuvent des discours xénophobes, réinventent les frontières et des murs en fil de fer barbelé. Autrement dit, l'unité est encore formelle. D'une autre côté, l'assaut des extraeuropéens (ceux à l'extérieur de l'Union Européenne) – et même des groupes de l'Europe Orientale vers les pays plus riches de l'Occident – crée des problèmes réels pour les pays cibles, dans les conditions du nombre accablant de nouveaux venus et de l'impossibilité de leur intégration. De plus, l'occidento-centrisme était évident. Les peuples de l'Europe de l'Est, précédemment communistes, acceptés quand-même dans la nouvelle construction européenne, étaient mentionnés parfois, mais comme des membres plus pauvres de la famille. Naturellement, un manuel d'éducation européenne ne peut inclure des côtes proportionnelles à la taille des pays ou à la valeur du PIB, mais l'équité doit être assure d'une manière ou d'une autre, sans ostentation ou orgueil. C'est pourquoi, toute cette démarche est extrêmement difficile.

Cela ne signifie pas que l'éducation pour l'Europe unie – une Europe unie honnête, non-discriminatoire et généreuse pour tous – est en vain. Au contraire, cette éducation est plus nécessaire que jamais. En dépit de grands instruments de connaissance, rapides et efficaces, dont nous avons à disposition aujourd'hui, se préfigure le grand péril d'une ignorance généralisée ou, sinon, d'une unilatéralisation effrayante. Parfois, à l'absence d'un ordinateur nous nous rendons compte que nous ne pouvons plus faire des choses élémentaires, qu'à la fois les enfants pouvaient les faire. C'est pourquoi, nous devons militer pour les connaissances et pour leur accumulation. Nous devons tous savoir qui sont les européens, pourquoi nous sommes européens, pourquoi nous convient d'être européens. Nous devons apprendre à aimer la diversité, le multilinguisme et, surtout, l'altérité. Tous ceux sont des valeurs et les valeurs sont formées par l'éducation, y inclue « l'éducation pour la citoyenneté européenne ».

## Bibliografie


- Ajegbo, Keith; Kiwan, Dina; Sharma, Seema, Curriculum review: Diversity and citizenship, Nottingham, DfES Publications, 2007.
- Audigier François, «L'éducation à la citoyenneté dans ses contradictions», dans la *Revue internationale d'éducation,* n° 44, 2007 p. 25-34.
- Beernaert, Yves; Van Dijk, Thomas; Sander, Teodor, *The European Dimension in Teacher Education,* Bruxelles, Association for Teacher Education in Europe (ATEE), 1993.
- Bîrzea, Cezar; Kerr David; Mikkelsen, Rolf et al., *Étude paneuropéenne des politiques d'éducation à la citoyenneté démocratique,* Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2005.
- Bryan T. Peck, *Managing the European Dimension in School: Case Studies of Experience,* Glasgow; Jordanhill College of Education, 1992.
- Duroselle Jean-Baptiste, *L'idée d'Europe dans l'histoire.* Préface de Jean Monnet, Paris, Denoël, 1965.
- EURYDICE, *L'éducation à la citoyenneté à l'école en Europe,* Bruxelles, Eurydice, 2005.
- Geremek, Bronislaw; Pitchy, Robert, *Visions d'Europe,* Paris, Odile Jacob, 2007
- Leleux, Claudine; Rocourt Chloé, *Pour une didactique de l'éthique et de la citoyenneté : Développer le sens moral et l'esprit critique des adolescents,* Bruxelles, De Boeck, 2010.
- Mak, Geert, *Voyage d'un Européen à travers le XXe siècle,* Paris, Gallimard, 2007.
- Trubert, Brigitte (dir.), *Les langues font l'Europe,* Nantes, SCEREN, 2005.
- *** Education for citizenship and the teaching of democracy in schools, Qualifications and Curriculum Authority (QCA), 1998

# *D. ŢEPENEAG – 80*

Eugen SIMION

# Dialog cu D. Ţepeneag

**Abstract**

*Interviul vine în completarea unei discuţii mai vechi, purtate în anul 2011. În centrul atenţiei se află cultura postmodernă şi priveşte evoluţia literaturii în societatea contemporană, influenţată de multiculturalism şi globalizare. Cei doi interlocutori constată diminuarea interesului pentru literatură în favoarea altor forme de comunicare, înlocuirea acesteia de către civilizaţia imaginii, concesiile etice şi partizanatul unor critici literari, cultivarea divertismentului aducător de rating. Pe fondul minimalismului şi prosperităţii comerciale codurile esteice şi valorile sociale suferă mutaţii care au dus la agonia genurilor literare. Conversaţia are în vedere evenimentele recente din politica europeană şi consecinţele lor pe termen lung. Scepticismul cultural însoţeşte şi constatarea că în loc de o Europă a culturilor, viitorul profilează o Europă a regiunilor.*

Cuvinte-cheie: *dialog, cultură, genuri literare, post-modernism, politică, societate, Europa.*

*The interview completes an older discussion that took place in 2011. The interview focuses on the Post-Modern culture and it refers to the evolution of literature in the contemporary society, influenced by multiculturalism and globalisation. The two interlocutors note the diminishing interest in literature in favour of other forms of communication, its replacement by the civilization of the image, the ethical concessions and the partisanship of some literary critics, cultivation of rating-bringing entertainment. On the background of minimalism and commercial prosperity, the aesthetic codes and social values are undergoing mutations that have led to the agony of the literary genres. The conversation is considering the recent events in the European politics and their long-term consequences. The cultural skepticism accompanies the finding that, instead of an Europe of cultures, the future is shaping up an Europe of regions.*

Keywords*: dialogue, culture, literary genres, Post-Modernism, politics, society, Europe.*

**Eugen Simion:** Ultima oară când am dialogat în acest chip (adică într-un *interviu la distanţă*) a fost în ianuarie 2011. Am discutat, atunci, despre *postmodernism* (un concept care nu-ţi plăcea), despre *canonul lui G. Călinescu* – care, iarăşi, nu-ţi plăcea –, despre *corectitudinea politică*, despre *moartea poeziei* etc. ... Au trecut de atunci, iată, şase ani şi mai bine. Bănuiesc că nu ţi-ai schimbat ideile despre aceste concepte şi teme, aşa că nu revin la ele. Te întreb altceva: cum ţi se pare literatura română de după 1990? Dar critica românească? Când îţi trimit aceste rânduri (24 aprilie 2017), tocmai s-a încheiat un seminar al tinerilor critici literari (28 de participanţi), veniţi din toate centrele culturale

Eugen SIMION, Academia Română, preşedintele Secţiei de Filologie şi Literatură, directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu„; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

româneşti. Au discutat sau, mai bine zis, am discutat (am participat şi noi, vârstnicii Mircea Martin, Ion Simuţ, subsemnatul şi alţii) despre literatura actuală şi despre critica de întâmpinare, pe care (vorbesc de ultima) tinerii critici nu prea mai vor s-o facă. Motiv: literatura şi-a pierdut statutul în capitalismul, liberalismul, consumismul nostru estic. Şi, în plus, n-au apărut în ultimele decenii opere capitale. Şi nici nu este semn să apară. Cum să faci critică de performanţă, se apără ei, în lipsa unui material stimulativ? Ce zici de acest refuz şi ce zici, în genere, despre literatura postcomunistă? Au trecut aproape trei decenii de la revoluţie. Epoca interbelică a avut doar două. Putem compara, literar vorbind, epocile?

**D. Ţepeneag:** *Pentru a fi într-adevăr sincer, trebuie să recunosc că, din vina mea, bineînţeles, nu cunosc destul de bine «literatura post-comunistă». Mai ales cea din ultimul deceniu. Aş putea spune că odată cu vârsta, curiozitatea, inclusiv cea culturală, se pierde tot mai mult. Pe patul de moarte nu te mai interesează nimic: nici vii nici ceilalţi muribunzi. Ar fi însă un umor prea negru... (Cu vârsta se pierde oare şi umorul?) Nici literatura franceză contemporană («post-modernă») n-o cunosc prea bine. Adevărul e că citesc din ce în ce mai puţină literatură. Citesc mai ales filozofie şi eseuri sociopolitice. O dovadă ar fi şi faptul că în secolul XXI n-am tradus decât filozofie. Şi poezie. Mai ales din română în franceză: câte un volum din poemele Martei Petreu şi ale lui Ion Mureşan şi nenumăraţi alţi poeţi pe care i-am publicat prin reviste. E adevărat că poezia e pe patul de moarte, dar eu şi-aşa, muribundă cum e, o prefer prozei, romanului care pare mai vivace, dar bate pasul pe loc. Aşa cere publicul?*

*Publicul e poate cel mai vinovat de «moartea» literaturii: marele public, care e tot mai mare şi mai inert. Gândeşte-te, în secolul al XVIII-lea, peste 90% din populaţia Franţei era analfabetă. Cultura acestei populaţii era folclorică. Dar romanul cel mai citit înainte de Revoluţie era «La Nouvelle Héloise» al lui Jean-Jacques Rousseau. În zilele noastre, romancierii care vând cel mai mult sunt Marc Lévi şi Guillaume Musso. I-ai citit? Nici eu... (Pentru voi, criticii literari, e cel mai greu. Mie mi se iartă mai uşor lipsa de curiozitate.) Ce s-a întâmplat în numai două secole? Printre altele, alfabetizarea a devenit obligatorie. Publicul cititor e tot mai numeros. Se citeşte chiar şi în metrou. Iar publicul vrea să citească «aceeaşi» carte, adică acelaşi fel de carte, de roman poliţist dacă se poate (în timpul comunismului se putea mai puţin), iar editorii şi librarii – bieţi întreprinzători în capitalismul avansat, precum şi în cel de cumetrie! – au înţeles şi se străduiesc să-i facă pe plac. La fel şi scriitorii, care trebuie să trăiască şi ei, şi nu numai din jurnalism. Nu mai pot trăi din împrumuturi de la Uniunea Scriitorilor. Manolescu e mult mai puţin generos decât era Zaharia Stancu!...*

*S-ar putea ca tocmai critica să se ţină cea mai bătoasă. Măcar în România. În Franţa, critica de întâmpinare e din ce în mai coruptă. Fiecare editor are criticii săi care îi laudă cărţile şi sunt mult mai exigenţi cu cărţile celorlalţi editori. Critica cea mai bună şi cea mai severă e critica universitară, dar ea e rezervată scriitorilor înaintaţi bine în vârstă sau, mai ales, celor morţi. În România am citit articole de critică bune, pătrunzătoare şi probabil obiective. Iar în ce mă priveşte, n-am de ce să mă plâng: în afară de articolele de întâmpinare, s-au publicat vreo opt cărţi despre literatura mea – scrise de N. Bîrna (două), M.V. Buciu (două), Ion Simuţ, Laura Pavel, Daiana Felecan. Şi continuă să se scrie, chiar dacă public din ce în ce mai puţin sau aproape deloc. De pildă, mi-a căzut sub ochi un articol publicat recent în «Apostrof», despre o carte a mea editată prima oară în Franţa (în 1972) şi abia în 1992 în România (unde a fost de fapt scrisă, începând din 1968): «Zadarnică e arta fugii». Articolul, semnat de Laurenţiu Malomfălean, e poate cel mai bun care s-a scris despre acest text. Şi, slavă Domnului, s-au scris şi alte nenumărate articole despre această carte, nu numai în România, dar şi în Franţa sau în Statele Unite.*

*Cu această laudă bicefală (dar la vârsta mea se mai permite...) trec la altă întrebare.*

Nu înainte însă de a-ţi semnala faptul că diminuarea lecturii are şi cauze mai grave, cum ar fi acelea legate de agresiunea *civilizaţiei imaginii* în care trăim. Ea ne-a furat şi continuă să ne fure cititorii. Un fenomen ce nu poate fi stopat. Nu insist, cunoşti argu-

mentele, cauzalităţile, comodităţile cititorului devenit spectator (privitor) captiv... El lasă deoparte cartea de poeme sau romanul de analiză şi se uită la televizor sau se informează – când are motive – nu prin lectură directă, ci din ceea ce îi oferă internetul. Este fără rost să ne jeluim, mai de folos ar fi să vedem ce ar trebui să facem ca să utilizăm mijloacele de seducţie media pentru a sprijini lectura poemului sau a romanului. Mă gândesc de mult la această problemă, dar, trebuie să mărturisesc, n-am reuşit încă să găsesc mijloacele de a convinge vreun post de televiziune românesc care să accepte o emisiune săptămânală dedicată culturii. Toţi şi toate fac politică. Numai politică. Cultura nu produce rating. Şi, dacă nu produce, poate să aştepte. Şi dacă aşteaptă prea mult, te pomeneşti că poezia muribundă, de care vorbeai mai înainte, îşi dă duhul... Tânăra zeiţă de pe patul morţii nu mai are nici ea răbdare. Vezi, dar, D.Ţ. cât de complicate şi încurcate sunt iţele literaturii în postmodernitatea pe care, îmi amintesc, am salutat-o cu entuziasm prin anii ’80. Chiar şi noi, latinii din Orientul european, care, de regulă, primim lucrurile noi cu întârziere.

În rezumat: ce-i de făcut, în acest caz, căci de făcut trebuie să facem ceva? Nu trebuie să lăsăm juna zeiţă a poeziei să zacă prea mult pe patul morţii...

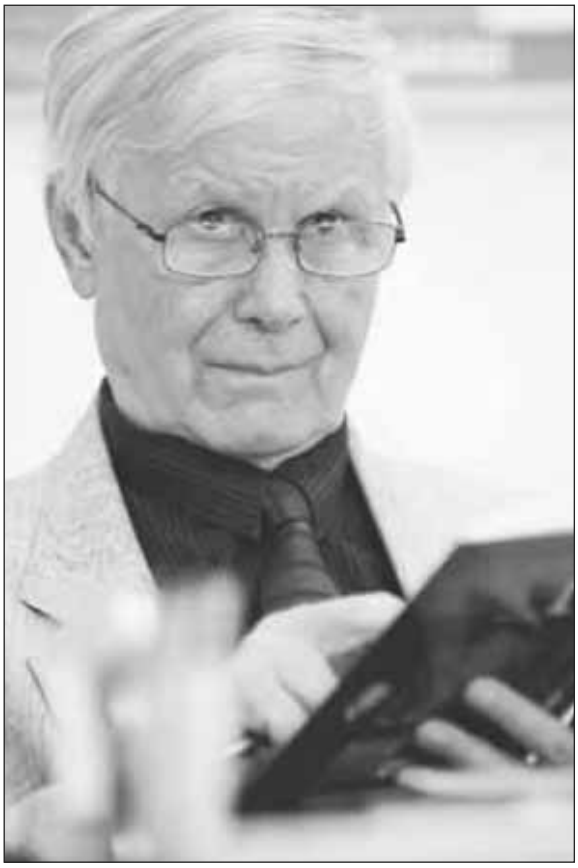
*Ai dreptate: televizorul ne mănâncă timpul liber şi ne trebuie multă voinţă şi disciplină ca să-l lăsăm închis. Cel mai bine ar fi să ne lipsim de acest aparat. Şi mai grav e pentru tinerele generaţii care au fost crescute cu televizor încă din timpul alăptării: mama nu se putea lipsi de imaginile acestuia. Când copilul învaţă să scrie şi să citească devine sclavul computerului. E şi mai cumplit…*

*Ce-i de făcut? Nu ştiu…Poezia nu mai e de mult o «junǎ zeiţă». E o bătrână doamnă care se stinge încetul cu încetul. O doamnă respectabilă pe patul morţii… Interesant e că tocmai această postură şi aura de noblețe care o însoţeşte îi atrage pe mulţi dintre cei care continuă să scrie poezie. Poezia moare, dar poeţii continuă să existe. Pictura de şevalet a murit, dar sunt destui amatori care pictează cu pasiune.*

*În România nu mai sunt emisiuni culturale la televizor? Nu ştiam. Nu e prea grav. În Franţa, aceste emisiuni continuă să existe, dar după părerea mea nu asta salvează poezia. Şi nici măcar literatura în general. La aceste emisiuni, se vorbeşte mai ales de romane, aproape niciodată de poezie. Şi ce romane! Cele care sunt pe gustul marelui public. Ori, aşa cum am spus deja, acest mare public e mai degrabă nociv pentru literatură. Ştiu că nu e «democratic» să spun asta… Numai că arta e mai presus de democraţie. Poate că de aici i se şi trage…*

„Minimalismul” este, azi, în floare, la noi. Nimeni nu mai vrea să scrie un sonet. Parcă ar fi de ruşine. Poetul tânăr pare a renunţa totalmente şi pentru eternitate la formele de seducţie ale lirismului. Îmi amintesc că filosoful C. Noica era intrigat, încă de prin anii ’70, de faptul că poetul român renunţă la muzicalitatea versului, la rimă, la disciplina formală – în genere. Socotea că acest abandon vine de la francezi. Ei scornesc totul – şi ceea ce este bine şi ceea ce este rău – în artă. Cum vezi această problemă (*depoetizarea poeziei*, tentaţia „minimalismului”, refuzul „formelor” ca *formă* în poezia de azi)? Nu-i şi acest programatic refuz al poeticului o formă de agonie a lirismului?

*Publicul pretinde să citească «aceeaşi» carte, iar poetul, scriitorul vrea, ori ar trebui să vrea, să scrie, dacă nu de fiecare dată o carte diferită (e de fapt imposibil!), atunci măcar o carte care să se deosebească nu numai în conţinut, dar şi formal, de cărţile scrise până atunci. Sonetele, rondelele sunt considerate perimate? Încă din timpul lui Noica? Probabil că e adevărat. Deşi pe vremea lui Noica scria de zor Leonid Dimov. El a demonstrat că şi într-o formă clasică,veche de secole, se poate scrie o poezie inovatoare. Iar Emil Brumaru – ca să dau tot un exemplu... oniric – nici acum n-a renunţat la rimă. Noica nu are dreptate: nu sunt francezii de vină. Dacă asta se poate numi o vină... Mallarmé a scris şi după Rimbaud şi nu se poate spune că era mai puţin «modern». Ca să nu mai vorbim de Valéry. Eu cred că mai degrabă americanii au lansat versul liber, considerat de unii drept prozaic. Gândeşte-te la Whitman. Mă rog, nu asta e foarte important. Apoi, nu cred că rima «poetizează». E Virgil Mazilescu mai puţin poetic decât alţii din vremea sa? Dimpotrivă...*



Whitman renunţă, adevărat, la versul cantabil, dar nu renunţă la toate formele de incantaţie, seducţie ale poeziei. El se bazează pe puterea de seducţie a imaginii, poemul lui sugerează prin acumulare de elemente grandoarea lucrurilor, în timp ce *minimalismul* de azi de care vorbim caută poezia (dar o găseşte?) în umilinţa lucrurilor mărunte. Cel care a adus la noi această experienţă (printr-o migăloasă retorică răsturnată) mi se pare a fi colegul nostru de generaţie, şaizecistul Mircea Ivănescu, cu istoriile lui despre Mopete... „Opţeciştii" cred că el este poetul reprezentativ de după 1945, nu Nichita Stănescu, nici Sorescu, nici Dimov care, în felul lui oniric, este un magician al versului. Păreri. Obstinate păreri...

*Mircea Ivănescu devenise, după plecarea mea, bun prieten cu Dimov. Sigur, apreciau amândoi alcoolul. Dar şi alţii apreciau alcoolul… Eu cred că lui Dimov îi plăcea umorul ironic al lui Mircea Ivănescu. Asta era ce aducea nou Ivănescu. Iar noul contează. Noul e motorul evoluţiei artei, al literaturii. Noul sfărâmă carapacea unei memorii înţepenite în repetiţie. Eu aşa cred… Poezia lui Mircea Ivănescu era relativ nouă pentru perioada aceea. Vreau să spun în poezia română.*

Nu crezi că mâine sau poimâine poate apărea de undeva, dintr-un obscur Bacău, să zicem, un tânăr care să răstoarne cu poemele lui muzicale, melancolizante sau disperate, minimalismul la modă şi, vorba lui Rimbaud, să readucă imaginaţia lirică la putere? Că eu cred...

*Nu cred... Dar s-ar putea să mă înşel aşa cum s-a înşelat şi idolul criticii literare româneşti, George Călinescu, în privinţa lui Bacovia. Şi a altora...*

Atenţie! G. Călinescu, pe care, observ, nu-l ai la inimă (inima spiritului tău literar!), nu-i singurul critic literar român care n-a intuit geniul poetic al lui Bacovia (*geniu* în sensul franţuzesc al termenului). Nici E. Lovinescu, nici criticii de după el. Abia Perpessicius scapă, o dată, în discursul lui înveşmântat artistic, formula de mare poet. Arghezi l-a acoperit, pur şi simplu, cu geniul lui liric fabulos, pe modestul poet provincial. Lovinescu i-a justificat talentul printr-o splendidă imagine (*lacrima zidurilor umede*), dar n-a remarcat faptul că, pe la 1900-1902, Bacovia înnoia, cu mijloacele lui simboliste, substanţa şi limbajul poeziei româneşti. Macedonski şi Ion Pillat (acesta i-a publicat, în 1916, *Plumb*) au fost cam singurii care şi-au dat seama că versurile depresive, rupte ale imitatorului postbaudelairian vizitează teritoriul exasperantelor banalităţi ale existenţei. Au venit poeţii din generaţia '60 care au mizat pe Bacovia şi, odată cu ei, criticii literari care au justificat, estetic, substanţa lirismului bacovian. Cine ne poate spune că n-o să apară un alt tânăr necunoscut care, în timp ce noi deplângem agonia poeziei, iar minimaliştii dezgustaţi de marile concepte lirice şi de frumuseţea formală a versurilor, notează borcanele din debaraua existenţei curente, cine, zic, ne poate convinge că un tânăr geniu se iveşte cine ştie unde şi, vorbind de iubire şi de uimirea lui existenţială, va scrie un poem muzical memorabil? Noi, românii, ratăm multe, mai puţin poezia. Cu poezia am stat totdeauna bine.

*Aşa e! În literatura română, poezia a fost mult timp superioară prozei. În ultima vreme însă e mai complicat.Am citit câţiva prozatori foarte buni: Cimpoeşu, Dan Perşa. Mai sunt desigur şi alţii. Repet, cunosc prea puţin literatura contemporană. Totuşi, dacă iau exemplul lui Cărtărescu, recunosc că-l prefer ca poet. Nuvelele lui sunt foarte bune, dar eu îi prefer poezia din anii 80-90. Îmi plac deasemenea poeţii clujeni, de pildă Marta Petreu, Ion Mureşan pe care i-am tradus în franceză.*

D. Ţepeneag, când te întreb, la telefon, *ce mai scrii*, îmi răspunzi, invariabil, că ai încheiat socotelile cu literatura. Nu te cred că vei fi în stare de acest sacrificiu (şi nici nu-ţi doresc să reuşeşti!), dar te întreb: ce pregăteşti după *Camionul bulgar*? Cât crezi că durează agonia romanului?

*Nu te mint... Şi nu exagerez... Nu mai am nici destulă forţă, nici idei cât de cât noi care să-mi dea ghes… Dacă vrei, îţi mărturisesc un secret: al lui Polichinelle. De vreo zece ani scriu un «jurnal» care se cheamă «La spartul târgului». Carnetele conţinând primii ani (sau dischetele, nu mai ştiu exact) le-am donat Bibliotecii Academiei. Sper să nu se piardă! Mai am şi texte începute şi lăsate de izbelişte. Poate că voi relua şi voi încerca să isprăvesc unul din ele. Un roman. Nu neapărat despre moarte. Un roman de moarte, cum ar zice Kierkegaard. Dar va rămâne postum ca şi jurnalul. Şi probabil neisprăvit.*

*În prezent, coordonez o colecţie de filozofia religiei la Editura Tracus Arte, unde îmi public şi OPERE – nu complete, bineînţeles. Aş vrea să se ştie că mai întâi am făcut această propunere la Editura Polirom, unde am publicat mai multe cărţi în ultimii ani, inclusiv ultimul meu roman. L-am contactat pe prolificul critic literar Daniel Cristea Enache, căruia i-am înmânat spre lectură primul volum, întitulat «Proză scurtă». Cu mult aplomb şi lăudabilă sinceritate, criticul m-a refuzat spunând că publicul nu e interesat de literatura mea, iar el n-ar vrea să rămână cu cărţile nevândute. Iată un critic literar preocupat într-adevăr de rentabilitatea literaturii.*

Bun, am înţeles, te-ai întors la filozofie. Ţii, totodată, un jurnal şi te gândeşti, totuşi, la un roman. E bine. Ai talent de diarist (dovadă *Un român la Paris*) şi inteligenţa ta

artistică este suficient de maliţioasă ca să fixeze corect moravurile lumii în care trăieşti. Mi-a plăcut totdeauna în scrisul, dar şi în comportamentul tău, sinceritatea puţin răutăcioasă, fuga ta de o sentimentalitate nesupravegheată şi de o retorică fără noimă. Sunt calităţi esenţiale în diarism, un gen literar de care m-am ocupat în ultimele decenii. Îţi încredinţez un secret: ţin şi eu, de mulţi ani, un jurnal intim şi, azi, când scriu aceste rânduri, nu ştiu ce să fac cu el. Să-l distrug, să nu-l distrug, să-l depun, undeva, pentru a fi deschis peste 30-50 de ani? O perspectivă care nu-mi place... Mă opresc, aici, cu această dilemă. În ceea ce te priveşte, aş vrea să pot citi însemnările tale intime... Nu de altceva, dar să văd ce gândeşti despre contemporanii tăi...

*Când un critic literar scrie «jurnal» e şi mai interesant. Jurnalul îi permite să se contrazică, să revină asupra judecătilor sale,a verdictelor, uneori pripite, alteori dictate de diverse obligaţii, printre care prietenia e poate cea mai redutabilă. Sau interesul politic… Şi eu aş vrea să citesc*

*însemnările tale. Trebuie totuşi să ne resemnăm, şi unul şi celălalt. Să lăsăm plăcerea asta urmaşilor noştri.*

Trecând la altă temă: aţi avut alegeri în Franţa (primul tur). Am văzut rezultatele. Vechile partide s-au prăbuşit. Gauliştii şi socialiştii şi-au pierdut credibilitatea. Să fie un semn, pentru noi, toţi, că lumea europeană s-a săturat de politicianism? Să fie un semn că, după *Brexit*, va urma un *Frexit*? Cum se simte, în acest context tulbure, cultura europeană? Ce şanse îi dai?

*Lumea s-a săturat de politicianism, spui tu. Nu ştiu. E greu de judecat. De pildă, partidul socialist... a fost de soartă greu lovit. Dar nu e prima dată când i se întâmplă. Benoît Hamon, pentru care eu am votat anul acesta (ecologist şi cu idei de stângă excelente!) n-a obţinut decât 6,8%. De acord. Dar în 1969, Gaston Deferre, candidat la alegerile prezidenţiale n-a reuşit decât vreo 3%. După 12 ani totuşi, Mitterand devine preşedinte. În ce-l priveşte pe Fillon, el a pierdut din cauza acuzaţiilor, adevărate sau nu, în legătură cu angajarea fictivă a nevestei înainte de-a ajunge prim-ministru sub Sarkozy.*

*Nu văd cum am putea renunţa la partidele politice.*

*Altceva s-ar putea întâmpla. Să apară partide politice noi sau cele existente să-şi schimbe mai mult sau mai puţin ideologia. De pildă, eu nu m-aş mira ca Partidul Socialist să devină tot mai ecologist. Capitalismul nu poate fi învins decât printr-o politică ecologistă. Egalitatea între oameni e un vis. Probabil imposibil. Pe când încălzirea generală a atmosferei e o realitate tot mai ameninţătoare. Tot mai aproape. Confirmată ştiinţific. Chiar dacă actualul preşedinte al Statelor Unite, miliardarul Donald Trump, e în stare s-o nege. Recunosc, Macron nu mi-e simpatic. E un şmecher. A avut, ce-i drept, o idee genială: o lovitură la stânga, una la dreapta. Un gondolier! A fost ajutat şi de Holland care în felul ăsta s-a răzbunat pentru umilinţa de-a fi împiedicat de propriul său partid să se prezinte la alegeri. După Brexit, nu va urma nici un Frexit. Marine Le Pen nu are nici o şansă să câştige confruntarea decisivă împotriva lui Macron. Poate mai târziu. Peste cinci ani...*

*E adevărat, Uniunea Europeană se clatină. Şi se clatină mai ales din cauza Angelei Merkel care a primit cu braţele deschise peste un milion de migranţi. Cu ce entuziasm! Cel puţin la început. Pe urmă le-a plătit nu ştiu câte miliarde turcilor ca să-i reţină pe ceilalţi care se pregăteau să vină şi ei în paradisul european. Bineînţeles, migraţia continuă, deşi în proporţii mai reduse. Printre migranţi se strecoară şi terorişti. Iar poporul german nu prea îndrăzneşte să cârtească. Ce-i drept, Hitler, astrul cel negru, planează şi acum deasupra Germaniei, în sfârşit cu chiu cu vai reunită. Nemţii de azi trebuie să se arate (să se prefacă!?) cât mai primitori pentru a nu fi acuzaţi de rasism. Şi să condamne ţările din Europa de Est că refuză (de pildă, Ungaria) sau ezită să deschidă larg frontierele. Aceleaşi ţări care au stat mai mult de trei secole sub turci. Budapesta a fost paşalâc. Nici francezii nu sunt dispuşi să primească prea mulţi migranţi. Prea mulţi deodată. Altfel, de câteva decenii încoace africanii, de religie musulmană sau nu, fac parte din populaţia Franţei în proporţie de câteva milioane. Şi totuşi Marine Le Pen nu va câştiga. Cel puţin anul acesta.*

*Cel mai grav va fi peste două-trei decenii când va începe migraţia climaterică, iar Europa va fi cu adevărat invadată. Mă opresc, pentru că pesimismul meu poate deveni insuportabil.*

Când răspunsul meu va ajunge la tine, vom cunoaşte cine a învins. Nu fac previziuni, pentru că *previziunile nu se confirmă mai ales când este vorba de viitor*, cum zice un sceptic cu umor. Urmăresc spectacolul francez de la distanţă, prin intermediul postului TV *France 24* care ajunge şi la noi. Eu, personal, îl regret pe Alain Juppé, care – am impresia – reprezintă gaullismul autentic. El trebuia să ajungă în finală, dar n-a fost să fie. Pe scurt, de la distanţă, Franţa noastră nu arată bine. Sau, mai exact, *nu-i bine Franţei noastre permisive, tolerante, deschise*. Va rezista ea, acum, sub presiunea acestei migraţii biblice? Observ că mediul academic francez se arată din ce în ce mai îngrijorat în ceea ce priveşte *interesul naţional* în procesul globalizării. Prietenul nostru, Thierry de Montbrial, preşedintele şi fondatorul IFRI, a publicat, recent, o carte cu acest titlu... Economiştii, politologii şi sociologii francezi pun în discuţie politica de la Bruxelles şi, în genere, soluţiile globalismului.

*Victoria lui Macron n-a fost pentru nimeni o surpriză. Cred că nici pentru prietenul tău Thierry de Montbrial care pare să fie – dar nu sunt sigur, nu-l cunosc: nici pe el nici IFRI – mai degrabă de extrema dreaptă. Marine Le Pen a fost destul de lamentabilă în confruntarea cu Macron. Nu e de mirare că cei mai multi alegători (66%), mai ales intelectuali, au votat pentru Macron. Nu am nici un fel de simpatie pentru el, mai ales că nu pare să-i pese prea mult de ecologie, dar ce propune Marine Le Pen nu constituie o politică favorabilă Franţei: retragerea din Uniunea europeană şi întoarcerea la franc. Anglia s-a ţinut în marginea Europei şi n-a renunţat niciodată la moneda sa. Franţa şi Germania formează nucleul european. Ele două au construit Europa şi au introdus moneda comună. Anglia nu făcea parte din formaţia inițială. De Gaulle nici nu vroia să audă de Anglia. În Anglia, ca şi în Franţa lui Marine Le Pen, nu intelectualii au vrut ieşirea din Europa. E complicat…*

*Un lucru e sigur: Franţa e într-o situatie economică şubredă, cu o datorie internaţională imensă. Nu e în interesul ei să părăsească Uniunea. Macron va încerca să facă reformele pe care socialiştii n-au fost în stare să le facă, bizuindu-se cât de cât şi pe sprijinul Germaniei, singura ţară europeanu cu adevărat bogată.*

În discuţia noastră anterioară există o mică propoziţie („se vorbeşte azi din ce în ce mai puţin de specificul naţional„), pe care n-am avut timp, atunci, s-o analizăm. N-ai vrea s-o justifici acum? Este o problemă ce mă preocupă de mai mult timp. Unii confraţi (*globalişti „à outrance„*) cred că este o falsă problemă. Ei vor să scoată „istoria" din manualele şcolare şi, în parte, au reuşit, înlocuind „istoria" cu tema „comunicării". Nici literatura nu se simte bine... A dispărut din programa şcolară cam tot ceea ce se leagă de istoria literaturii... Argumentul este că nu trebuie să împovărăm spiritul tânăr cu asemenea fenomene inactuale... La ce i-ar folosi adolescentului care lucrează pe calculator să înveţe, în clasă, despre un roman cu temă rurală? (aşa pune chestiunea, îmi amintesc, un scriitor român de succes, azi.)... Te întreb, D.Ţ., i-ar folosi sau nu?

*Şi programa şcolară franceză pune la îndoială necesitatea istoriei literaturii. În ce mă priveşte, istoria rămâne necesară pentru a înţelege literatura care nu are un «adevăr» al ei, indiferent de epocă. Literatura e într-o permanentă mişcare, într-o neîncetată schimbare. Dacă se opreşte, bate pasul pe loc, încremeneşte şi moare. E nevoie de istorie. Trebuie explicat cum s-a ajuns de la Cervantes la Robbe-Grillet sau de la Şakespeare la Ionesco. Ori asta face istoria, ăsta e rolul ei. Repet, pentru literatură, viziunea istorică e mai importantă decât pentru ştiinţă unde se caută un adevăr obiectiv, fiecare nouă descoperire în acest domeniu anulează adevărul precedent.*

*La drept vorbind, această tendinţă a eliminării istoriei e în concordanţă cu mentalitatea populistă a epocii noastre. Literatura nu poate nici ea scăpa mişcării generale a culturii. În ce priveşte specificul naţional, nu e câtuşi de puţin o falsă problemă. Dimpotrivă. E o problemă la fel de actuală ca şi mondializarea de care e strâns legată. Specificul naţional a devenit important odată cu dezvoltarea tot mai puternică a statelor naţionale. Atunci a căpătat amploare, în epoca literaturii zise romantice (clasicismul era mai degrabă mondializant) pe care poate că n-a determinat-o dar oricum a stimulat-o. Pe de altă parte, specificul naţional e vital pentru literaturile «mici» pe care mondializarea are tendinţa să le înghită. Literaturile mici nu pot spera să supravieţuiască decât graţie specificului naţional. Şansele sunt minime. Literatura postmodernă impune tot mai puternic uniformizarea culturii, a literaturii. Literatura se va robotiza şi ea. Scriitorii, fie şi postmodernişti cei mai conformişti, vor dispărea încetul cu încetul.*

În ce priveşte *specificul naţional*, n-am nimic de zis. Este aşa cum zici tu. Cam aşa gândesc şi eu. Există, într-adevăr, primejdia ca globalismul să înghită *culturile mici*. Sper, totuşi, ca această nenorocire să nu se întâmple şi Europa noastră să rămână o *Europă a naţiunilor*, cum voia De Gaulle, nu o *Europă a regiunilor*, cum gândesc s-o facă, azi, comisarii de la Bruxelles. Să mai spunem că marea cultură europeană se bazează pe diversitatea culturilor naţionale şi nu pe uniformitatea lor? Nu sunt atât de pesimist ca tine, dar, mărturisesc, sunt şi eu, critic şi istoric literar, neliniştit în ceea ce priveşte viitorul culturii naţionale. Mă neliniştesc (şi

mă irită enorm) nu atât comisarii de la Bruxelles – care nu iau în seamă cultura – cât noii noştri culturnici, părofeţi, analişti din interior, care atacă orbeşte *spiritul naţional* şi suspectează de naţionalism (xenofobie) pe oricine zice că *naţiunea* nu-i un concept depăşit şi că tradiţia spirituală nu stă în calea progresului în societate şi, în genere, a europenismului nostru.

*Eu nu sunt neliniştit. Şi ştii de ce? Pentru că nu-mi fac nici cea mai mică illuzie. Chiar dacă Europa rămâne o Europă a naţiunilor, cum zici tu, până la urmă tot nu va putea rezista în faţa tăvălugului mondializării. Dar asta nu se va întâmpla… mâine. Niţel mai târziu.*

Revin la o întrebare la care, în 2011, n-ai răspuns: crezi că am intrat deja în epoca *postliteraturii* de care vorbeşte Richard Millet în *L'enfer du roman*?

*Cred că da... Numai că Millet nu pare să fi înţeles foarte bine ce este post-literatura. Nu înţelege sau nu îndrăzneşte să înţeleagă şi să vorbească despre rolul cititorului, al marelui public care îşi impune gustul cu o tiranie proprie societăţii capitaliste. Nu mai repet ce-am spus deja... Romanul actual a ucis celelalte genuri literare, spune Millet. Mai grav, a impus un anume gen de roman sub influenţa romanului american. Aici are dreptate, dar în literatura americană există şi scriitori de mare rafinament care, ca să zic aşa, nu sunt pe placul cititorilor americani.*

*Millet e de fapt un scriitor oarecare care se străduie să scrie «frumos». Dar nu scrisul «frumos» contează, nu el va salva literatura. Frumosul n-a salvat pictura. Şi asta o ştim încă de mult. Avantajul romanului faţă de poezie e spaţiul care îi îngăduie romancierului să construiască şi să se apropie de muzică. Spaţiul acesta permite şi ajută să se exprime noul. Iar noul face să avanseze literatura, aşa cum tot el o apropie de sfârşit. Cum spunea un filozof german: «Căutarea disperată a lui* novum *se termină în* nihil.» *Asta mulţi n-au înţeles. Nici Millet. El se arată pesimist, repetându-se în formule nu totdeauna strălucite. S-a spus despre el că e «Cioran du pauvre». De fapt, el nu e un teoretician al literaturii. Dar oare Cioran e un adevărat filozof?*

Evident. Cioran nu-i un teoretician al literaturii, dar este *un creator* în literatură, prin limbajul lui, miraculos, care dă un sens nihilismului său, altfel greu de acceptat. Este, apoi, „un adevărat filosof„? Este un moralist care se îndoieşte de folosul filosofiei. Deci, un filosof.

*Ar fi fost mai corect să spun că nu e filosof în sensul clasic al cuvântului. E un filozof al vieţii, oarecum ca Nietzsche, un Lebensphilosophe. Ca Nietzsche şi ca urmaşii acestuia precum Scheler, Bergson. Numai că vine după… E un fel de urmaş al urmaşilor. Şi atunci despre Millet ce să mai spun ? Pentru mine, Millet nu e o referinţă de luat în seamă.*

D.Ţ., ai împlinit de curând 80 de ani. Te felicit. Mulţi înainte. Cum se simte „spiritul eretic", oniric, dizident, acum, la vârsta înţelepciunii? Observ că tinerii critici vorbesc bine de *onirism* şi că, în genere, în ciuda spiritului tău eretic, ai mulţi prieteni. Ca să-l citez pe Barthes, ţi-au reuşit şi ţie *prieteniile*, nu numai ideile. Dovadă chiar ideea de onirism. S-au strâns în jurul ei şi scriitori care vin din alte zone ale imaginarului epic şi din alte stiluri. Mă gândesc la Sorin Titel şi la Emil Brumaru.

*Emil Brumaru a fost oniric de la bun început. Aş putea spune că la el onirismul e mai vizibil şi mai uşor de semnalat decât la Mazilescu. Nu pot să uit când a venit la Dimov acasă (unde eu eram aproape tot timpul în perioada aceea) şi ne-a spus: Şi eu sunt oniric! Iar în privinţa lui Sorin nu ai nici aici cu totul dreptate. Sorin Titel a avut perioada lui onirică. Romanul care i s-a publicat la Paris («Lunga călătorie a prizonierului») e un roman oniric. Şi nu e singurul. Mie îmi place şi mai mult «Dejunul pe iarbă», un text hipermodern de un mare rafinament. Îmi pare bine ce-mi spui despre prietenie. Altcineva mai puţin binevoitor decât tine ar putea obiecta că m-a ajutat distanţa şi timpul relativ scurt pe care mi-l petrec în ţară să-mi păstrez prietenii. Dar să ştii că şi în Franţa am prieteni, aceiaşi de ani şi ani de zile. E foarte simplu de explicat. În prietenie, în general, ca şi în prietenia literară, eu mi-am impus următorul principiu pe care cred că în majoritatea cazurilor l-am respectat: îi cer fiecăruia atâta cât poate să dea, nu eu fixez limitele generozităţii amicale.*

Principiu bun. Roditor. „Exilul" tău parizian (pun între ghilimele termenul, pentru că ştiu că nu te consideri un exilat) te-a ajutat, totuşi, să-ţi menţii prieteniile literare româneşti. Distanţa conservă, uneori, amiciţiile literare, altfel foarte schimbătoare în zona noastră. După 1989, s-au produs, la noi, multe divorţuri în lumea literară. Eu, personal, nu mă pot lăuda azi cu prieteniile mele. Le-am pierdut aproape pe toate după 1990. Mi-au reuşit mai mult ideile decât prieteniile. Asta ca să rămân la observaţia lui Roland Barthes. N-am reuşit însă să mă cert cu tine. Este un succes. Recunosc.

*Nu mai repet ce-am spus mai înainte. Deşi constat că nu citeşti foarte atent răspunsurile mele…*

Şi, acum, o întrebare gazetărească: te simţi bine în lumea de azi? Crezi că inteligenţia românească (atât de dezbinată, *înduşmănită*, sfârtecată de uri abisale şi de complexe) mai poate avea un cuvânt de spus în societatea românească şi, dacă îl spune, mai poate fi ascultată?

*Uiţi că eu trăiesc aici, în Franţa, nu în România. Sigur că am constatat şi eu dezbinarea şi violenţa în relaţiile dintre scriitori. Am trăit şi eu cât de cât această violenţă (ură e prea mult spus), vreau să spun chiar şi după căderea comunismului (chiar să fi fost comunism?). Dar cum am spus mai sus, în legătură cu prietenii, eu am o atitudine care şi mai uşor de păstrat când e vorba de neprieteni (nu sunt mulţi...): sunt calm şi răbdător, ca să nu zic nepăsător... Sigur, în privinţa asta, faptul că trăiesc aici mă ajută enorm. Şi încă ceva. Trebuie să recunosc că nici eu nu sunt un sfânt. Am intrat în polemici destul de violente, câteodată poate exagerate. De exemplu, Nicolae Manolescu probabil că nu merita atâta încrâncenare polemică din partea mea.*

Dar nici încrâncenarea lui şi a altora nu-i de recomandat. Am auzit că nu te-a introdus în *Istoria literaturii* lui. Te-a trimis la *dicţionar*. Eşti mulţumit, înţeleg, cu acest nou exil! Te simţi bine?

*Te rog să mă crezi că puţin îmi pasă. Şi de altfel nici nu văd ce aş putea face. Oricum, eu nu am nimic de pierdut. El riscă: în prezent, dar*

*mai ales în viitor. Îşi riscă reputaţia lui de critic, de mare critic literar. Într-un fel îl admir pentru curajul de care dă dovadă. Ori poate e sincer, crede într-adevăr că nu merit să ocup un loc, alături de atâţia alţii, în* Istoria literaturii române. *Şi-atunci ce-ai vrea să zic? Te las pe tine să-ţi exprimi indignarea. Tu eşti critic şi autor de istorie literară…*

Se vor împlini, nu peste mult timp, trei decenii de la căderea comunismului. Revin la întrebarea de mai înainte: ce-a câştigat, ce-a pierdut cultura română? Ce-am ratat în regimul libertăţii? Generaţiile interbelice au avut doar două decenii pentru a se exprima... Şi ştim azi ce-au reuşit să facă în cultură... Noi ce lăsăm în urmă în afară de conflictele noastre?

*Cum aş putea răspunde la această întrebare? E adevărat, că aparent nu avem nicio şansă când ne comparăm cu generaţia interbelică. Dar dacă ne gândim mai bine nu e chiar aşa. Să nu uităm că generaţia noastră – şi chiar încă două generaţii după noi – ne-am format în timpul aşa-zisului comunism. Şi totuşi cât de cât ne-am descurcat. Nu e numai grupul oniric pe care l-aş da de exemplu. Nicolae Manolescu – că tot l-am pomenit, vorbind despre polemici – a fost în timpul ceauşismului un critic excelent. Şi aş spune că, în general, criticii s-au descurcat nesperat de bine în epoca aceea. Criticii de la «România literară» (Valeriu Cristea, Eugen Simion, Lucian Raicu, Sami Damian) şi nu numai. Şi trebuie să recunoşti că ei aveau sarcina cea mai ingrată. Dar au fost şi poeţi şi romancieri foarte buni şi care au făcut regimului concesii relativ mici: de la Marin Preda şi Nichita Stănescu, până la Mircea Ciobanu. Un poet ca Sorin Mărculescu, un prozator şi eseist ca Livius Ciocârlie n-au făcut niciodată nici cea mai mică concesie regimului. Şi nu sunt numai ei. Dacă nu înşir aici şi numele altora e pentru că au fost într-adevăr destul de mulţi.*

*Vrei să-ti spun ceva? Dintre marii scriitori interbelici care au apucat comunismul unii m-au dezamăgit. Până şi Sadoveanu, când a scris «Mitrea Cocor». De ce l-a scris? Şi el şi alţii puteau foarte bine să tacă, cum a încercat să tacă Arghezi (care şi-a dat în petec la spartul târgului!), pentru că ei îşi făcuseră opera. Sigur, nu-i condamn, pentru că perioada aceea a fost cumplită. Mulţi au tăcut pentru că zăceau în închisori.*

*Mai scuzabili, pentru că mult mai vulnerabili, erau scriitori care debutau în acea perioadă. Ei nu aveau nimic pus de-o parte. Atunci îşi creau opera.Ar fi putut să scrie pentru sertar. Unii aşa au făcut. Dar criticii? Cum să scrie pentru sertar?Unii dintre ei, printre care şi critici ca tine sau Valeriu Cristea au rezistat onorabil.Şi alţii. Dimov, de pildă, a tăcut toată această perioadă. Dimov a debutat la 40 de ani, în 1964, când începuse deja destinderea. Mai înainte nu făcuse decât o singură încercare, câteva poeme despre Horia, concesive, dar nu partinice. După ce ne-am cunoscut, scriam amândoi pentru sertar, mai exact spus, unul pentru celălalt şi eventual pentru cei câţiva prieteni din jurul nostru.*

*Şi a mai fost Blaga!*

*În ultimii ani ai dictaturii ceauşiste au apărut tineri poeţi excelenţi; pe unii dintre ei (Cărtărescu, Iaru, Dinescu etc.) i-am tradus şi publicat aici, în Franţa, încă de atunci.*

*Recitesc întrebarea şi îmi dau seama că amărăciunea ta ţine mai ales de ultima perioadă pe care, din păcate, o cunosc mai puţin. Dar aş putea cita şi aici numele câtorva poeţi care îmi plac, dovadă că i-am tradus în franceză. Sau prozatori. Dacă vrei să ştii, scriitorii români de după război au fost incomparabil mai mult traduşi decât cei din generaţia antebelică. Tu, de pildă, ai fost cu mult mai mult tradus în franceză, engleză şi alte limbi, decât idolul tău George Călinescu. Aştept să mă contrazici...*

Uite că nu te contrazic. Observ, totuşi, că nu zici nimic despre criticii literari. Îi citezi doar pe aceia care au scris cărţi despre tine. Te înţeleg. Dar nu ei, am impresia, te-au impus ca scriitor, critic vorbind, şi nu ei au luptat pentru recunoaşterea onirismului. În jurul acestui *grup literar* (să-i spunem astfel) s-a dus o mică bătălie. Câştigătoare, în cele din urmă. Chestiunea cu marii scriitori care „şi-au dat în petec" – cum zici tu – „la spartul târgului" (au ales „Academia", cum spune Virgil Ierunca, nu „Temniţa" – adică refuzul de a scrie sub comunism!), este tratată, de regulă, în chip maniheistic. N-o putem discuta, aici, în chip obiectiv, estetic şi moral. S-o lăsăm pentru altă dată sau s-o lăsăm pentru alţii, pentru procurorii noştri morali, de pildă, care s-au specializat în revizuirile *est-etice*. Aş vrea să ne întoarcem

la biografia omului care scrie, dar nu ştiu dacă dialogul nostru nu s-a întins prea mult... N-ai vrea să-ţi faci acum, la 80 de ani, un autoportret? Şi să spui cititorilor tăi ceva ce nu ştiu încă despre tine? Cum se vede, la 80 de ani, lumea de azi, de la Paris? Citesc articolul unui politolog italian, Giovanni Salvatori, şi aflu că *multiculturalismul* a eşuat şi că *monoteismul teocratic* islamic este total incompatibil cu democraţia europeană. În concluzie, zice el, politica „porţilor deschise" este nefastă... Politologul citat propune închiderea lor şi, în plus, recomandă *o Europă confederală compusă din primele şapte ţări membre*. Celelalte, 19, să dispară din combinaţie. Să revină la locul lor. Cum vede şi cum judecă un om de cultură din Est, instalat de 30-40 de ani în Occident, astfel de profeţii sumbre? Este şi Europa comunitară în agonie, nu numai literatura?

*Are dreptate Salvatori. Dar nu ştiu dacă ideea lui ne poate salva. Cele şapte ţări, în frunte cu planturoasa Germanie, sunt cele care au deschis larg porţile Europei. Iar când ţările de care vor să se descotorosească n-au acceptat să primească migranţi, s-au arătat foarte indignate. S-au prefăcut că nu ştiu că cei mai mulţi migranţi nici nu vor să se oprească în ţări prea sărăcăcioase pentru visul lor european. Ipocrizia intelectualilor occidentali în legătură cu acest subiect mă scoate din sărite.*

*Mai grav e că salvarea migranţilor care plătesc bani grei pentru a traversa Mediterana pe vase şubrede şi neîncăpătoare a devenit o afacere pentru organizaţiile care veghează şi-i salvează de la înec. Au apărut, în Italia şi-apoi în Franţa, mai multe articole în acest sens.*

*Ce să spun? Literatura e în agonie, dar nu contează: cei mai mulţi nu au habar sau nici nu le pasă. În schimb, cei mulţi, telespectatorii şi cititorii de romane poliţiste, resimt pe pielea lor invazia «monoteiştilor teocratici»; în curând nu vor mai putea suporta, iar generoşii politicieni şi industriaşii care au nevoie de mână de lucru ieftină, vor fi siliţi să ţină seama.*

Bucureşti, 2 mai 2017

caiete critice

Nicolae BÂRNA

# Neoavangardistul clasicizat

**Abstract**

*A optzecea aniversare a naşterii lui Dumitru Ţepeneag, foarte important şi original scriitor, oferă prilejul unei recapitulări sintetice a operei sale şi unei sublinieri a însemnătăţii, originalităţii şi valorii acesteia. Scriitor novator, aşa-zicând rebel, neoavangardist, Dumitru Ţepeneag a fost canonizat şi clasicizat. Animator, alături de poetul Leonid Dimov, al unui curent literar – „onirismul estetic" sau „structural" –, lider al „grupului oniric", şi teoretician al esteticii onirismului, Ţepeneag a ilustrat prin propria operă radical înnoitoare pe care o preconiza. A publicat volume de proze scurte, romane. Ostracizat de regimul comunist, exilat în Franţa, a devenit şi scriitor francez, publicând opere în limba franceză (unele — sub pseudonimul Ed Pastenague). Din 1990 a scris din nou în româneşte şi a fost treptat recunoscut ca una din valorile de prim rang ale prozei române contemporane.*

Cuvinte-cheie: *Dumitru Ţepeneag, Ed Pastenague, onirismul structural, literatură română, literatură franceză, neoavangardă, proză literară, octogenar.*

*The eightieth anniversary of Dumitru Ţepeneag, a prominent and original writer, offers the opportunity for a synthetic evaluation of his oeuvre, that can fully highlight its significance and originality. An innovative writer, a member of the neo-avant-garde, a so-called rebel, Dumitru Ţepeneag has been „cannonized" and „classicized". The animator (together with the poet Leonid Dimov) of a new literary movement and school, called "aesthetic oneirism" or "structural oneirism", the leader of the "oneiric group", and the theoretician of oneirism aesthetics, Ţepeneag illustrated his principles in his highly unorthodox literary works. Having published short stories, novellas and novels, ostracized by the communist regime and exiled in France, he started to write and publish in French (sometimes as Ed. Pastenague). Since 1990 he has returned to writing in the Romanian language and has gradually been granted recognition as one of the main representatives of Romanian contemporary fiction.*

Keywords*: Dumitru Ţepeneag, Ed. Pastenague, Romanian oneiric literature, French literature, neo avant-garde, literary prose, octogenarian.*

Fără îndoială, aniversările „rotunde" ale unui scriitor nu constituie în sine un temei de valorizare suplimentară ori de elogiere mai răspicată a operei respectivului autor. Împlinirea unei vârste nu reprezintă vreun merit literar, şi, după cum remarcam cu alt prilej, dacă un creator e demn de admiraţie la, de exemplu, 70 de ani, atunci a fost şi la 69 şi va fi şi la 71, şi poate fi elogiat ori de câte ori e cazul, nu neapărat la soroci „rotunde" cifric. Totuşi, este evident că acele, cu oarecare scepticism privite deseori, rotunde aniversări oferă un prielnic prilej de evocare, de reiterată elogiere şi reamintire a înfăptuirilor celui sărbătorit, fiindcă, bineînţeles, atunci când e vorba de mari valori, de opere „clasicizate" (chiar dacă relativ recente), *în orice moment* „este cazul"

Nicolae BÂRNA – Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", e-mail: nbirna@yahoo.fr.

să fie pomenite şi readuse în atenţie, ocaziile calendaristico-biografice oferind doar pretextul săvârşirii unei reamintiri, unei omagierii explicite oricând oportune.

Aşadar, Dumitru Ţepeneag a devenit octogenar. Ţepeneag, un clasic al literaturii noastre extrem-contemporane, un clasic al „rebeliunii" literare, al revoltei novatoare, un clasic al marii literaturi izvodite în româneşte în deceniile din urmă. Un „clasic" în perpetuă mişcare, un clasic „în răspăr", nicicând înţepenit, nicicând hieratizat convenţional în niscai postură comod-prestigioasă şi „definitivă". Un neoavangardist clasicizat. De altfel, importanţa lui Dumitru Ţepeneag pentru literatura română contemporană o depăşeşte pe cea a operei proprii, datorită caracterului de pionierat al demersurilor lui şi, pe de altă parte, rolului său de „catalizator" pentru adeziunea programatică a unui întreg grup de scriitori la căile înnoirii radicale. Partizan declarat al unui proces pe care îl numea „sincronizarea conştientă a literaturii noastre la evoluţia literaturii moderne universale", Dumitru Ţepeneag (născut la Bucureşti, la 14 februarie 1937), a contribuit prin propriile scrieri – publicate în momentul prielnic de la mijlocul deceniului al şaptelea – la acea „sincronizare". Formula lui Dumitru Ţepeneag era – la începuturile activităţii lui literare – cea a unei proze poetice, antirealiste. Ea nu poate fi „redusă" la modalităţile de proză fantastică, alegorică sau simbolică manifestate anterior, şi nici asimilată avangardei „istorice" (suprarealismului, de pildă), căci, deşi se raportează implicit la avangardă, relaţia e una nu de continuitate, ci de contestare, de ruptură. Era vorba de o modalitate prozastică, pe atunci, la noi, nouă, asemănătoare şi convergentă (fără să reprezinte o imitaţie servilă) cu orientări ale extremei modernităţi înregistrate, în epocă, pe plan mondial. Animator, alături de poetul Leonid Dimov, al unui curent literar – „onirismul estetic" sau „structural" –, lider al „grupului oniric", şi teoretician al esteticii onirismului, Ţepeneag afirma că scriitorul oniric recurge la vis în cu totul alt fel decât au făcut-o romanticii şi suprarealiştii: pentru el, visul nu e un simplu rezervor de imagini, ci un îndreptar legislativ. Debutând în

prima jumătate a anilor şaizeci, în periodice, publicând în anii următori volume de proze scurte de o frapantă originalitate, opere novatoare, marcate de experimentalism, scriitorul, pronunţându-se, de pe poziţii tot mai radicale, pentru o liberalizare (estetică şi culturală, dar şi politică) mult mai amplă decât cea, limitată, pe care era dispus s-o conceadă regimul, devine un personaj incomod, indezirabil, hărţuit de autorităţi. Volumele sale de proză scurtă, onirică, *Exerciţii* (1966), *Frig* (1967), *Aşteptare* (1972) sunt şi rămân – să nu ne ferim de „cuvinte mari", chiar de vor fi fiind banalizate! – nişte nestemate în tezaurul literaturii noastre. În 1975, în urma radicalizării atitudinii sale protestatare, scriitorul a fost exilat de regimul ceauşist, fiind privat de cetăţenia română fără ca el să fi cerut acest lucru. Timp de aproape două decenii, scrierile sale – şi, bineînţeles, comentarea lor sau simpla referire la ele aveau să fie interzise în România.

Alungat din spaţiul geografic şi cultural naţional, scriitorul şi-a continuat activitatea literară în Franţa, mai întâi în limba română, ulterior şi în limba franceză (sub numele său sau sub pseudonimul Ed Pastenague). Şi, de la povestiri şi nuvele, a trecut la roman.

Pentru primul său roman, *Zadarnică e arta fugii* (publicat pentru prima oară în tra-

ducere franceză, în 1973, iar în versiune originală în1991, Premiul Uniunii Scriitorilor), scriitorul şi-a însuşit, mânuind-o cu mare virtuozitate, în mod creator şi, de fapt, original, tehnica acreditată în epocă de unii reprezentanţi ai „Noului Roman Francez". Cartea a fost comparată, pe bună dreptate, cu cele mai bune romane ale lui Claude Simon. Totuşi, nu trebuie insistat excesiv asupra asemănărilor şi posibilei, foarte probabilei filiaţii: romanul lui Dumitru Ţepeneag se distinge în primul rând prin marcata lui originalitate. E vorba de o proză a circularităţii temporale sau, mai bine zis, a simultaneităţii. Lectura adecvată e una de tip „poetic", segmentele componente ale textului interacţionează generând metafore prozastice.

Capodopera de romancier a lui Dumitru Ţepeneag din prima lui perioadă de creaţie e, probabil, *Nunţile necesare* (1992, premiul Academiei Române), o „rescriere", în cheie postmodernă, cu tehnica narativă specifică scriitorului, a unui mit fundamental al culturii tradiţionale româneşti: *Mioriţa* (cu referire intertextuală şi la poemul lui Ion Barbu *Ritmuri pentru nunţile necesare*). Tratat sub semnul derizoriului, în registru familiar şi chiar trivial – ciobanului mioritic îi este substituit un profesor de ţară, pe nume Ciobanu, căruia doi colegi răuvoitori, Pădureanu şi Munteanu, îi urzesc „moartea" social-profesională, respectiv destituirea pentru imoralitate, „oaia năzdrăvană" e o fetiţă cu care protagonistul are relaţii erotice vinovate etc. –, prin împletirea originală a tehnicilor şi procedeelor proprii onirismului, textualismului şi „Noului Roman", mitul e revitalizat pe coordonatele actualităţii. Secvenţa finală, memorabilă, reprezintă o „nuntire cosmică" tulburătoare, construită în registrul carnavalescului tragic şi al onirismului alegoric, „replică" validă la alegoria morţii din finalul celebrei balade folclorice. Cartea e, astfel, nu numai o macrometaforă naţională, ci şi o paradigmă a experienţelor umane, cu împletirea lor de umbră şi lumină, de cădere şi de elevare, de mizerie şi de aspiraţie spre puritate şi mântuire. Gravă prin miza tâlcurilor ei esenţiale,

ea aspiră să realizeze, asemenea tragediei greceşti, dar şi atâtor mari autori moderni, prin paradoxul eufemizant propriu artei, prin **katharsis**, sublimarea tumultului amorf al existenţei într-un moment de fericire dificil cucerit. Modalitatea aleasă e cea a exaltării derizoriului, cultivarea registrului carnavalesc. Apoteoza carnavalesc-tragică din final, năucitoare epifanie glorios-derizorie, rămâne unul dintre cele mai remarcabile spectacole de artă literară.

Următoarele cărţi ale prozatorului – prima, *Le mot sablier/Cuvântul nisiparniţă*, 1984, bilingvă, scrisă în parte în limba română, în parte – în cea franceză, conform unei formule probabil unice, oricum rarisime, în literatura universală, celelalte, *Roman de gare/Roman de citit în tren* , 1985, şi *Pigeon vole /Porumbelul zboară*, 1989 – în limba franceză – sunt opere de valoare şi de mare interes în cadrul literaturii extrem-moderne. Cred că se cuvine să insistăm un pic asupra originalităţii realmente uluitoare a cărţii *Cuvântul nisiparniţă*. carte în sensul cel mai propriu bilingvă, al cărei text începe în româneşte şi se sfârşeşte în franţuzeşte, după ce, de-a lungul paginilor, cele două limbi se alternează sau se amestecă în proporţii variabile. *Cuvântul nisiparniţă* este o operă-document, o cronică-demonstraţie a trecerii de la o limbă de expresie la alta. Un „experiment" izbutit. E un text care îşi ilustrează propria referinţă, o naraţiune a cărei temă de căpetenie – sau subiect „adevărat" – este propria producere.

După decembrie 1989, când scriitorul s-a putut întoarce în ţară şi a reluat nestingherit legătura cu viaţa literară românească, când şi-a „repatriat", prin publicare în limba română, opera publicată în timpul exilului, Dumitru Ţepeneag a revenit la scrisul în româneşte, îmbogăţind literatura naţională cu un puternic ciclu romanesc, o trilogie formată din romanele *Hotel Europa* (1996), *Pont des Arts* (1998) şi *Maramureş* (2001), care s-a impus drept una dintre cele mai însemnate înfăptuiri ale prozei noastre de azi. După câţiva ani de tatonare din partea receptării, trilogia romanescă deschisă de *Hotel Europa* a fost practic „canonizată", fiind recunoscută drept una din operele de primă importanţă a literaturii româneşti contemporane. Fiecare din cele trei romane are particularităţi, care au fost depistate de critică. Primul ar fi cronica unei goane generale spre Vest, al doilea ar fi mai degrabă static, stagnant, fiind nu un roman al faptei, ci unul al lecturii (al lecturii… precedentului roman al lui Dumitru Ţepeneag , pe care personajele l-au citit şi îl comentează şi interpretează), în fine *Maramureş*, în chip simetric faţă de *Hotel Europa*, înfăţişează o goană (a unor personaje din cele mai diferite, pitoreşti şi „reprezentative" totodată, în frunte cu însuşi personajul numit „Autorul„) către „Est", mai precis către un sat din Maramureş, totul încheind-se printr-o carnavalescă epifanie burlesc-gravă (înrudită cu finalul de la *Nunţile necesare*, de data aceasta „nuntirea cosmică", grotesc-„mioritică", fiind reprezentată de „moartea Autorului" ori, mai precis spus, de ridicarea lui în slavă la bordul unui OZN). Toate manierele şi tehnicile de scriitură utilizate anterior de prozator („onirismul", alegorismul liric, tehnica „noului Roman" etc.), precum şi formule anterior repudiate ori evitate de el (scriitura aşa-zis „realistă", parodierea romanului poliţist, recursul la arsenalul mitului modern despre extratereştri şi OZN-uri ş.a.) sunt combinate şi orchestrate magnific în această trilogie flamboaiantă şi copleşitoare, care oferă o relevantă aplecare asupra unor chestiuni fundamentale ale actualităţii şi ale omenirii de totdeauna, examinate şi „tratate" literar sub semnul postmodernismului radical.

Trilogia inaugurată prin *Hotel Europa* reuneşte, împleteşte, pune în interconexiune, exploatează simultan două filoane (maniere, viziuni, formule, seturi de procedee şi tehnici, strategii, modalităţi de scriere, estetici aplicate – putem să le spunem cum vrem!...) de mult familiare scriitorului, şi anume onirismul şi textualismul, cărora li se adaugă, în premieră la Dumitru Ţepeneag, ceea ce am putea numi „realism. Nu realismul „tradiţional" ca atare, dar o modalitate de adecvare şi referire la „real" convergentă cu acela, cochetând, însă, şi cu zona literaturii-document (vizând realităţile europene din primii ani nouăzeci). Fără nicio îndoială, trilogia romanescă deschisă prin *Hotel Europa* i-a adus lui Dumitru

Ţepeneag, recunoaşterea deplină ca scriitor de elită, de primă importanţă în literatura noastră contemporană. Fiindcă, lucru evident, recunoaşterea scriitorului în calitate de creator de prim rang a fost tardivă, întârziată de necunoaşterea scrierilor lui în spaţiul cultural şi lingvistic căruia îi aparţine, necunoaştere provocată de dramaticul lui traseu biografic. Unul dintre artizanii marcanţi ai „sincronizării" literaturii române, în anii '60, cu literatura universală modernă, şef de „şcoală" literară, ulterior franctiror neobosit pe frontul înnoirii prozei, precursor al textualismului optzecist, revelator implicit (prin perfecta lui integrare temporară, fără stridenţe, într-o literatură europeană prin excelenţă „occidentală", cea franceză) al europenităţii literaturii noastre, Dumitru Ţepeneag a fost, din cauza ostracizării la care a fost supus, ignorat timp de aproape două decenii în ţara lui, în rândul cititorilor şi criticilor români. Dar revenirea, „repatrierea", recuperarea (timpului pierdut!) au fost – când le-a venit vremea – relativ rapide şi eficace. Marele scriitor (re)apărut – ca prin minune! – în arena literară de baştină, din care lipsise fără voia lui, a stârnit interesul publicului iubitor de literatură şi al comentatorilor profesionişti, şi este, cred, suficient de relevantă consemnarea observaţiei că opera lui a suscitat, în perioada anilor de după 1990, un foarte mare număr de comentarii critice (cronici, articole, studii şi eseuri, apărute în periodice dar şi în volume, fiindu-i consacrate de altfel, mai multe volume monografice, consistente, de critică literar), el fiind, probabil, sub acest raport, „campionul" necontestat al perioadei postdecembriste, în rândul colegilor lui de generaţie.

Recunoscute finalmente drept capodopere, romanele trilogiei care i-a sporit gloria au fost urmate de ale creaţii, nu mai puţin însemnate, dovedind din nou remarcabila capacitate a autorului de a se autoexplora, de a-şi reajusta neobosit instrumentele şi procedările, de a se „reinventa" fără preget, bineînţeles că pe tărâmul deja configurat al obsesiilor, obiectivelor şi metodelor lui de creaţie esenţiale şi caracteristice. Prin aşazis „micul" roman *La belle Roumaine* (2004), acuzat inoportun de unii comentatori de a fi lipsit de „suflu epic", opinie consecutivă unor lecturi inadecvate, prozatorul îşi vădeşte din nou determinarea stăruitoare de a aborda sub aparenţe „mărunte" subiecte de fapt copleşitoare (respectiv tema *inconsistenţei sinelui*, a evanescenţei eului, a precarităţii individului ca instanţă a percepere a propriei sale coerenţe şi a „controlului" propriei vieţuiri în lume, tema, „scandaloasă", a sensului vieţii… ), şi îşi demonstrează iscusinţa de a o face în chip admirabil, dând o bijuterie de rafinament prozastic, care e o carte despre viaţa ca un rol recitat, despre textierul şi regizorul ei prezumat şi despre aşteptare, fiind totodată chiar şi un roman „de spionaj", dar de spionaj metafizic, de spionare a transcendenţei goale…

Următorul roman al autorului, *Camionul bulgar*, apărut în 2010, este o nouă piesă de mare forță (sub aparențe contrare, de fragilitate şi evanescență) şi de extrem rafinament a bibliografiei prozatorului, textul constituind o împletire de considerații de teorie literară și ilustrarea, demonstrarea lor în compunerea, în generarea efectivă a romanului. Esențializând, se poate spune că acest roman – un „autoroman onirist-ironist", ca să recurgem la o formulare a criticului Laurențiu Malomfălean, care, într-un excelent comentariu, releva între altele că ar fi „adevărat colaj, înglobând jurnalul, metaromanul și ficțiunea, conversațiile telefonice, scrisorile și mailurile, teoria literară, fragmentele din ziare și proverbele turcești" – este o sinteză, un fel de „rezumat" ostensiv, de actualizare autospeculară, în *raccourci*, a întregii creații a prozatorului. După unele opinii, el ar reprezenta sfârşitul literaturii, al literaturii aşa cum ne-am obişnuit s-o cunoaştem până acum.

Mai nou, în cercuri amicale, în împrejurări informale, scriitorul afirmă că nu mai publică, că nu va mai publica. Nu pretinde că şi-ar curma activitatea literară, respectiv practica scripturală, însă promite că nu va mai publica nimic, lăsând decizia eventualei publicări în sarcina posterității. Însă, cred, promisiunea nu poate fi luată neapărat serios: sinceră, fără îndoială, ea poate fi oricând anulată de o surpriză editorială, eventual de proporţii… Cine ştie…

*La mulţi ani, Dumitru Ţepeneag!*

caiete critice

Bianca BURŢA-CERNAT

# Literatura nonconformismului autentic

**Abstract**

*Articolul este prilejuit de împlinirea vârstei de optzeci de ani de către D. Ţepeneag. Teoretician al onirismului autohton, romancier, eseist şi traducător, „exilat" politic în Franţa până în 1990, sărbătoritul este semnatarul unei întinse opere literare scrise în limbile română şi franceză, începută în urmă cu aproape o jumătate de secol:* Exerciţii, Frig, Zadarnică arta fugii, Nunţile necesare, Cuvântul nisiparniţă, Roman de citit în tren, Porumbelul zboară, Hotel Europa, Pont des Arts, Maramureş, La belle Roumanie, Camionul bulgar.

*Analiza planurilor narative şi surpinderea neonconformismului practicat de scriitor în cel din urmă roman al său, Camionul bulgar, fac obiectul prezentului text.*

Cuvinte-cheie: *Aniversare, literatură, roman, onirism, nonconformism, Ţepeneag.*

*The present article is dedicated to D. Ţepeneag's 80th anniversary. A novelist, essay writer and translator, the autor of theoretical writings on oneirism in Romanian literature, a political exile in France before 1990, the celebrated writer has rounded up a vast literary oueuvre written both in Romanian and French, over almost half a century:* Exerciţii *(Exercises),* Frig *(Cold),* Zadarnică e arta fugii *(Vain is the Art of the Fugue),* Nunţile necesare *(The Necessary Weddings),* Cuvântul nisiparniţă *(The Hourglass Word),* Roman de citit în tren *(A novel to Read on the Train),* Porumbelul zboară *(Pigeon Post),* Hotel Europa, Pont des Arts, Maramureş, La belle Roumanie, Camionul bulgar *(The Bulgarian Truck).*

*The present text offers an analysis of the narrative levels and the writer's non-conformist discourse in his latest novel,* Camionul bulgar *(The Bulgarian Truck).*

Keywords*: Anniversary, literature, novel, onirism, nonconformism, Ţepeneag.*

Scriitorului Dumitru Ţepeneag nu-i plac prea mult, din câte îmi dau seama, articole-bilanţ care, fără a face economie de elogii, vor sau riscă să-l expedieze pe cel omagiat în salonul cu vechituri al literaturii, printre autorii „de manual", cu bun potenţial de mumificare. Cum nu am – nu pot avea! – nici cea mai firavă intenţie de a mă plasa, aici, în interiorul unei asemenea scheme, n-am să fac, în cele ce urmează, decât să sugerez, capricios, câteva tuşe ale unui „portret" *en miettes* al scriitorului. Al unui scriitor despre care s-au scris deja câteva cărţi (între acestea, de neocolit fiind exegezele întreprinse de Nicolae Bârna şi de Laura Pavel), dar care ne poate procura oricând surprize. Ficţionar abstras, maestru al cerebralei evaziuni în ceea ce s-ar putea numi fantasma „literaturii pure", utopic autonome în raport cu un concret (social, politic, psiholo-

Bianca BURŢA-CERNAT – Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com

gic etc.) prea colcăitor; dar şi intelectual critic, „angajat" în descrierea lucidă a unor situaţii – în perioada imediat următoare Tezelor din Iulie, ca şi mai târziu, după 1990. Cu simpatii de stânga, dar decis împotriva pernicioasei democratizări a literaturii – împotriva lipsei de criterii, a anomiei valorice şi a convingerii că oricine poate scrie literatură: „A aplica reguli înseamnă a face o literatură formatată, precum aceea predată de americani în şcolile lor literare" – afirmă, pe bună dreptate, într-un interviu de acum câţiva ani acordat lui Horia Gârbea.

O luciditate de invidiat (aliată cu rigoarea jucătorului de şah...) îi serveşte, fără greş, atât pe terenul disocierilor estetice, cât şi în formularea – nuanţată întotdeauna, nu de puţine ori usturătoare – a unor puncte de vedere în chestiuni civice, etice. N-a amestecat şi nu amestecă nici azi, lucrurile, nu confundă – ca să zic aşa – spaţiile de joc: de o parte esteticul suveran, literatura practicată ca artă „înaltă", ca pură şi superioară gratuitate a spiritului; de cealaltă parte, agora, cu disputele-i ideologice şi, uneori, cu stringenţa unui gest clar de protest ori de susţinere. Jumătăţile de măsură nu i-au plăcut, nu-i plac, nici în literatură, nici în materie de reacţie civică; nu l-a tentat, în anii comunismului, până la exilul său parizian, practicarea vreunei forme de esopism (cine-i citeşte jurnalul – publicat sub titlul *Un român la Paris* – înţelege mai bine de ce), proza esopică apărându-i ca un dublu compromis: şi estetic şi civic, literatură impurificată şi atitudine etică temătoare, nedusă până la capăt. De aceea, nu poate accepta cu nici un chip interpretările în cheie politică date povestirilor onirico-absurdiste din volume ca *Exerciţii* (1966) sau *Frig* (1968).

„Am refuzat întotdeauna să fac politică în literatură" – se mândreşte, cu îndreptăţire, scriitorul. Intelectualul D. Ţepeneag nu ezită, însă, a se pronunţa chiar şi în chestiuni politice delicate. Citesc o tabletă a sa de pe la începutul anilor '90, publicată la rubrica „Şotron" (pe care o ţinea pe atunci la *Contemporanul* lui Nicolae Breban); tableta poartă titlul „De la înţelepciune la eroism" şi ironizează „conformismul de tip nou, conformismul la opinia curentă, dominantă", pe care îl defineşte în binecunoscuta-i manieră paradoxală: „Înţelepţii [...] îşi fac o socoteală simplă, bărbească: e mai bine să ai aceeaşi părere cu cei mai mulţi; dar nu cu cei mai mulţi care tac şi, eventual, votează (când ţi-e lumea mai dragă!), ci cu cei mai mulţi care se exprimă". Profilul conformistului „de tip nou" este ilustrat printr-o anecdotă: „Eram în Piaţa Universităţii la sfârşitul lui aprilie 1990. Cu Cornel Regman şi nevastă-sa. Căscam şi noi gura impresionaţi de excitaţia mulţimii, de cântecele şi sloganurile anticomuniste. La un moment dat, un student a apărut la balconul Universităţii şi-a strigat:/ − Cei care nu sunt comunişti să îngenuncheze! Au îngenuncheat toţi, doamna Regman pe vine. Am rămas doar noi doi, Regman şi cu mine, în picioare./ – Eu nu pot să îngenunchez, că nu mă mai ridic. Am încheieturile ruginite, mi-a spus oarecum jenat criticul literar. [...] Îngenuncheaţii mă priveau cu dezaprobare şi chiar cu ură./ – Comunistule! Mi-a şoptit scrâşnit unul dintre eroii din piaţă...".

Nici o schiţă de portret – fie şi una atât de sumară cum este cea de faţă – dedicată lui D. Ţepeneag nu poate face abstracţie de faptul că, în persoana acestuia, prozatorului, teoreticianului onirismului, eseistului şi traducătorului le stă alături şi un foarte generos şi discret totodată pledant al cauzei literaturii române: pasionat cititor de poezie, D. Ţepeneag (între altele şi membru în comitetul de redacţie al revistei *Po&sie* conduse de Michel Deguy), a tradus şi promovat în Franţa un număr considerabil de poeţi români contemporani. În 1990, la editura Belin apărea datorită domniei sale antologia *Quinze poètes roumains* (în care se regăsesc poeme de Gellu Naum, Ştefan Aug. Doinaş, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Sorin Mărculescu, Dan Laurenţiu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu şi Florin Iaru, volumul incluzînd şi texte de prezentare pentru fiecare autor antologat şi extrase relevante din critica literară.) Întrebat de Ovidiu Şimonca (într-un interviu apărut în 2007 în *Observator cultural*) ce l-a determinat să se ocupe cu atâta aplomb de promovarea

altora (generozitatea? inteligența?), D. Țepeneag dă un răspuns mucalit-maliţios, în stilul ce-i e caracteristic: „Ca să te hotărăşti, să te osteneşti şi să-ţi pierzi timpul şi să traduci, de exemplu, sau să recomanzi unui editor sau jurnalist, trebuie sa fii cât de cât generos. Sau foarte deştept. Să-ţi zici: «Eu îmi pierd timpul să-l promovez pe cutare, să-l traduc, dar în felul ăsta vorbesc şi de mine». E important să vorbeşti şi despre alţii, faci impresie bună... [...] Chiar aşa de egoişti sunt scriitorii români, [...] să vorbească numai despre ei? Nu ştiu, eu cred că sunt prost crescuţi. E şi o chestie de proastă creştere". Consideraţii deloc comode!

În scrisul literar, ca şi în cel publicistic, D. Ţepeneag şi-a păstrat întotdeauna calmul şi ironia, incluse în formula unui histrionism simpatic, savuros. Asperităţile unor judecăţi sunt atenuate, în discursul său, de un ton relaxat, moderat-jovial.

M-am amuzat de curând dînd, într-un număr din 1992 al *României literare*, peste o replică vitriolantă pe care promotorul onirismului i-o servea tânărului – pe atunci – Corin Braga pentru că încercase (tot în *România literară*) să schiţeze, cu toate precauţiile strategice, un proiect de „resurecţie a onirismului", revendicându-se, chiar dacă polemic pe alocuri, de la literatura văzută ca subversiv-revoluţionară a lui D. Ţepeneag: „Mai deunăzi mi-au căzut ochii pe un articol al cărui titlu răsuna ca o trâmbiţă: «Halucinaria – Resurecţia onirismului». [...]/ Ia te uită, mi-am zis, mă şi îngropaseră... De viu! Şi nu numai pe mine, dar tot

«grupul oniric». Şi nu numai grupul, dar şi ideea onirică. De la un timp, îmi ajunsese şi mie la urechi zgomot surd de sape, tîrnăcoape şi lopeţi. Nu mai ştiai care sapă ca să mă îngroape şi care ca să mă dezgroape. Sau poate erau aceiaşi... *Resurecţia* onirismului: vorbă de cioclu care vrea să pară politicos". („Maestrul" şi „ucenicul" într-ale onirismului s-au reconciliat, bineînţeles, ulterior.)

Reticenţă firească în faţa pericolului muzeificării, cu atât mai firească cu cât vine din partea unui scriitor foarte activ (şi totodată reactiv), prezent în viaţa literară – la Paris, ca şi la Bucureşti – prin cărţi care nu sunt pur şi simplu cărţi, ci cărţi-interogaţie. Cum este, de pildă, *Camionul bulgar* (2010), roman care, dincolo de latura sa ludică ori de sofisticarea mecanismului textual pus la lucru, se articulează din reflecţii – deloc comode pentru cei ce au nevoie de iluzia că literatura mai înseamnă realmente ceva în era prefixului „post-" – asupra crizei Literaturii. A unei literaturi nu doar supuse unor ameninţări/agresiuni exterioare, ci, mai grav, minate din interior de germeni disolutivi, de o imposibilitate funciară de a-şi transgresa la infinit limitele, de a ieşi din „reţetă", de a ocoli repetitivitatea, clişeul, soluţiile facile, de-mult-spusul. Tema nu e, desigur, „nouă" la Dumitru Ţepeneag, e chiar una dintre temele sale obsedante, de la debut până în prezent; noi sunt, în schimb, împreună cu unghiul de abordare, o mulţime de amănunte, de situaţii şi de nuanţări ale problemei. În fond, chiar utopia aceasta a „noutăţii" obligatorii în literatură se cere deconstruită. Ceea ce şi face, indirect, Dumitru Ţepeneag. Până la urmă, lupta cu inerţia reţetei literare – confruntare în care scriitorul în cauză s-a vădit un combatant redutabil – se însoţeşte inevitabil cu scepticismul întreţinut de constatarea că reţeta nu poate fi la infinit ocolită şi că însăşi împotrivirea în faţa acesteia riscă să intre, de la un punct, într-o reţetă. Ceea ce nu i se va întâmpla însă niciodată autenticului anticonformist Dumitru Ţepeneag.

De la primele-i volume − *Exerciţii* (1966), *Frig* (1967) − până la trilogia finalizată cu romanul *Maramureş* (2001) şi la experimentul din *La belle Roumaine* (2004), Dumitru Ţepeneag s-a aflat într-un război declarat cu proza „leneşă", pe care a supus-o unor variate exerciţii de deconstrucţie şi căreia i-a contrapus alternativa unor *texte* incomode (pentru gustul estetic comun), revoluţionare în intenţie, transgresive şi în mod evident elitiste, selectându-şi potenţialii cititori exclusiv din rândul rafinaţilor infestaţi cu morbul livrescului alexandrin. Teoreticianul „onirismului" a rămas ferm pe poziţie întru apărarea redutei sale: utopica cetate a Literaturii complet desprinse de contingentul an-estetic (necontaminate de o ideologie ori de alta) – pe aceste poziţii îl găsim şi în *Camionul bulgar*, „roman-şantier" care, desfoliindu-se treptat la lectură, lasă să se întrevadă, odată cu un mic tratat asupra scriiturii artiste, o profesiune de credinţă şi o nouă sfidare la adresa „democratizării" literaturii. Ambele transcrise cu luciditatea (auto)ironică a unui autor care îşi dă preabine seama că, cel puţin pe această spirală a istoriei pe care ne aflăm acum, tipul de scriitură pentru care pledează nu doar că are o audienţă redusă (ceea ce e firesc, de altfel, indiferent de mode şi timp, când avem a face cu o literatură pentru „iniţiaţi"...), dar se află şi într-un anumit impas, riscând să „se repete", să se manierizeze.

Dilema e serioasă, aşa cum se conturează ea (la modul implicit) în *Camionul bulgar* (şi nu numai): între, pe de o parte, o literatură alterată de tentaţia consumismului, adulterată de reţetele cinematografiei de serie şi, pe de altă parte, o literatură rafinată, dar care dă semne de oboseală, după cele câteva decenii bune de experiment/tehnicism prozastic (fertil, în principiu, dar ajuns în apropierea unei fundături), între aceste două posibilităţi extreme ce-ar fi de ales?!... Probabil că un nou experiment – un alt tip de experiment –, a cărui necesitate ţesătura cărţii de faţă o „teoretizează" şi pe care *Camionul bulgar* îl „figurează" prin metafora unui Proiect prozastic morganatic, (re)cognoscibil deocamdată doar pe o cale apofatică. „Îţi vorbesc despre un roman pe care doar am de gând să-l scriu [...]. Proiectul unui roman [...]" – îi scrie Naratorul (devenit el însuşi personaj în cartea pe care o scrie) soţiei sale Marianne, dar în nici un

moment nu dă indicii concrete despre ceea ce ar presupune acest misterios „proiect", în schimb se obstinează să descrie – exclusiv! – ceea ce acesta *nu va fi*, ceea ce acesta *nu vrea să fie*... Nu va fi proză „realistă" pe gustul acelui public ce „adoră feliile care mustesc de viaţă, zemoase ca feliile de pepene". Nu va fi însă vorba nici de fantastic, deşi cititorii (inclusiv criticii!) tocmai asta vor crede: „Prima oară când Marianne a observat că se miceşte, nu s-a grăbit să-mi atragă atenţia. [...] Până atunci nu mai auzisem despre un asemenea fenomen. [...] Cititorii (ca şi doctorii?) au crezut probabil că e vorba de o metaforă. [...] Eu unul mi-am dat osteneala să descriu boala Mariannei cu tonul unui scriitor realist"... Romanul proiectat nu va fi nici autoficţiune, deşi aparent împrumută de acolo anumite structuri narative. Nu va fi, de asemenea, o postmodernă revizitare a clasicilor („Memoria mea se toceşte, se destramă pe zi ce trece şi degeaba vreau eu să fac pe postmodernul, adică să rescriu ceea ce s-a mai scris deja, să-mi revizitez predecesorii, că nu mă ţin baierele„), deşi cartea e/va fi blindată cu aluzii livreşti şi va relua, la prima vedere, scenarii epice (sau, mai exact spus, fragmente de scenarii...) binecunoscute. Clişeele „romanulu-eseu" vor fi sistematic ocolite; iar o banalitate precum „romanul – artă a complexităţii" (semnată Milan Kundera...) va fi constant ridiculizată. Pe de altă parte, nici subtilităţile marca Echenoz nu vor avea mare căutare pentru proiectul prozastic cu pricina: „Nu trebuie să exagerez. N-o să fac din romanul meu un fel de *Bolero* al lui Ravel. Nu de alta, dar ar fi o compoziţie prea simplă. Simplistă...". Dar, mai înainte de toate – cu precizarea asta şi începe, de fapt, „romanul-şantier" –, nu va urmări cu nici un chip „subiectul„: „Structura mă interesează cel mai mult la un roman, altfel puţin îmi pasă, vă spun drept, adică să povestesc o istorie, fie şi foarte interesantă, pasionantă, senzaţională, ei bine da, mă lasă rece...".

Despre acest „proiect de roman" (adevărat „obiect imposibil„) – subintitulat *Şantier sub cerul liber* – îi vorbeşte personajul-narator la telefon, de la Paris, soţiei Marianne aflate tocmai la New York. Scriitorul-personaj are multe dintre datele lui D. Ţepeneag însuşi – vine din România, tocmai a publicat la editura pariziană un volum de „articole de critică literară, cele mai multe acre şi răutăcioase", *Frappes chirurgicales*, e prieten cu un traducător, Alain, care seamănă foarte bine cu Alain Paruit ş.a.m.d. Procedeu folosit şi în *Hotel Europa*, unde, de altfel, Marianne – aceeaşi Marianne de aici, cu aceeaşi boală misterioasă şi cu acelaşi spirit critic mereu la pândă – deţine un rol similar: acela de a comenta (prin rotaţie cu Pastenague, „dublul" Autorului) Textul care tocmai se scrie şi din care, în acelaşi timp, ea face parte. Acest simpatic truc narativ are avantajul de a introduce, odată cu ingredientul dialogismului, o binevenită distanţă ironică faţă de principii pe care, altfel, Naratorul-Autor risca să le formuleze uneori cu insuficientă maleabilitate. Secvenţele în care cei doi, Autorul şi Cititoarea, discută despre cartea aflată în şantier, despre personaje, strategii narative, detalii legate de receptare/interpretare ş.cl. condimentează, în doze atent supravegheate, naraţiunea. În disputa cu apărătorul perfectei gratuităţi a Literaturii, ironiile Mariannei – cititoarea pragmatică, ancorată în realitate – pun bemolii necesari.

*Camionul bulgar* amestecă mai multe planuri narative şi mai multe tipuri de texte – toate însă cu valenţe autoreferenţiale. Avem în primul rând un soi de jurnal scris pe computer, unde Naratorul-Autor consemnează stadiile şantierului său de creaţie şi, de la un punct încolo, etapele unei istorii amoroase pe care tocmai o trăieşte – sau, aici se lasă destul loc ambiguităţii, pe care tocmai o imaginează – cu Milena, o tânără scriitoare slovacă, autoare de autoficţiuni dubioase; istoria cu pricina se prelungeşte printr-o corespondenţă pe email transformată în spectacol retoric. „Recunosc că nu trebuia să scriu la persoana întâi. Dar m-am luat şi eu după scriitooarele care sunt azi la modă. Am avut-o drept model pe Christine Angot", comentează acid autorul. Acelaşi Narator-Autor notează, apoi, cu anumită frecvenţă observaţii despre un prieten grav bolnav (Alain) sau reflectează asupra bătrâneţii. Într-un alt plan, sunt reproduse discu-

ţiile purtate prin telefon cu Marianne. De asemenea: fragmente de articole, notiţe, anunţuri, fapte diverse decupate de prin ziare sunt răspândite mai peste tot prin cartea-„şantier". Iar din miezul declaraţiilor de intenţii, al lungilor discuţii şi reflecţii în jurul romanului ce urmează să fie scris cresc, cu intermitenţă, fragmente onirice, cvasi-poematice – şi acestea sunt chiar pasaje din „romanul" proiectat. Dar textul oniric se dezvoltă, la rându-i pe două planuri – care la un moment dat se întâlnesc –, unul dominat de un personaj feminin, Beatrice, personificare a unui erotism straniu, celălalt urmărind traseul tânărului Ţvetan, care pleacă din Bulgaria cu camionu-i hodorogit, încărcat cu o marfă misterioasă, străbate Italia şi Franţa cu un scop nelămurit.

Evident, toate aceste paliere comunică în permanenţă între ele şi uneori se amestecă, metaforele cele mai semnificative trec dintr-un plan în celălalt – bunăoară imaginea şantierului halucinant „unde se săpa nu ca să se construiască ceva", ci „cu scopul destul de dubios de a se afla ce se ascunde sub pavajul străzii...", imagine „filmată" în planul poematic unde evoluează Beatrice, este reluată, pe palierul pseudo-autoficţionar, de către cel care îşi subintitulează proiectul de roman *Şantier sub cerul liber*. Intrând într-o librărie în preajma căreia fusese până de curând un şantier, Beatrice cere un volum al lui D. Ţepeneag, *Prin gaura cheii*. Alt exemplu: un episod fantasmatic cu un anticar căruia îi dispare peste noapte un Osiris de fildeş – lăsând-o astfel singură pe Isis, care se micşorează şi ea spectaculos în palma unui cumpărător! – îşi găseşte ecou în speculaţiile Naratorului-Autor în marginea „dispozitivului osiriac" (binecunoscuta teorie a lui Jean Ricardou). Subtilităţile de construcţie merg până la detaliu. Parcursul personajelor e presărat cu „semne" (în sens eliadesc...) şi cu simboluri erotico-tanatice şi dublat de o – ingenios-derutantă – pistă interpretativă propusă chiar de autor. Textul e înţesat de „capcane„; de pildă, numele personajelor l-ar putea încuraja pe cititor să suprainterpreteze: Beatrice întâlneşte la un moment dat pe cineva numit Dan Tesson, camionagiul bulgar ajuns la Paris se cheamă... Ţvetan; o tânără americană venită să viziteze Europa se numeşte Daisy; Milena, scriitoarea slovacă, te poate trimite în două direcţii – nu doar la logodnica lui Kafka, ci şi la un fel de model al ei masculin, un binecunoscut Milan, scriitor ceh... Voit derutantă e, cu siguranţă, şi constanta revenire la *Camionul* Margueritei Duras (şi la ecranizarea acestui roman). De la un cap la altul, cartea lui D. Ţepeneag intrigă, stimulează, „provoacă".

Scris într-o atmosferă agitată de obsesii teoretice vizând „sfârşitul (moartea) literaturii", „literatura în pericol", „post-literatura" etc. etc., textul *Camionului bulgar* are un foarte evident sens polemic, construindu-se pe câteva juste interogaţii asupra locului pe care îl mai poate avea literatura în societatea globală. Cine şi ce mai citeşte azi? Cine şi ce (ori pentru cine) mai scrie azi? Ce impact are asupra Textului schimbarea suportului de hârtie cu cel electronic? Până unde îşi poate îngădui să meargă, în epoca internetului, convenţia colaborării autorului cu cititorul? Pornind de aici se încheagă, în câteva puncte ale „şantierului" din *Camionul bulgar*, nişte nuclee de naraţiune distopică. Iată, de pildă, ipoteza unor cărţi care, postate experimental de autorii lor pe internet, să poată fi modificate de oricare cititor – căruia să i se permită „să şteargă [...] ce nu-i place", „să-şi alcătuiască din cuvintele scriitorului cartea care e pe gustul lui„; şi aceasta „cu riscul că se vor ivi nenumărate variante dintr-un acelaşi text". Sau: „Literatura de ordinator va înlocui literatura de gară, se va întinde de la un continent la altul, peste mări şi ţări, internauţii îşi vor povesti între ei amorurile şi visele. Se vor împrieteni, se vor îndrăgosti e-mailând de la Montreal la Melbourne, de la Los Angeles la Satu Mare. N-au nevoie să se vadă. N-au nevoie nici să creadă în vorbele lor. Lumea întreagă va deveni o bulă de ficţiune sentimentală". Predicţii „negre", consonând cu ironiile la adresa autoficţiunii (şi a autoficţionarilor, la modă azi în Franţa) sau cu anumite consideraţii despre „o literatură a democraţiei noastre capitaliste ajunsă în stadiul final"...

caiete critice

Dan PERŞA

# Dumitru Ţepeneag şi unul dintre romanele sale

**Abstract**

*Este schiţată sintetic biografia literară şi moral-politică a prouatorului Dumitru Ţepeneag, înnoitor al literaturii şi militant pentru democraţie şi libertate de creaţie, exilat de regimul comunist şi interzis în România în perioada 1975-1990. După 1990, opera i-a fost editată şi cunoscută în România, însă absenţa lui forţată din cultura română a constituit o dramă. Dacă ar fi fost cunoscut la timp, scriitorul ar fi avut fără îndoială o mare influenţă novatoare asupra scriitorilor din mai tinerele generaţii. Dumitru Ţepeneag este ultimul mare prozator care a venit „pe filiera franceză", didferită de cea a postmodernismului american. Este comentat minuţios romanul Zadarnică e arta fugii, una din capodoperele scriitorului, ca operă reprezentativă pentru creaţia literară a onirismului structural, fiind analizată maniera şi tehnic de creaţie, precum şi sensurile majore, profunde, ale acestei literaturi. Dumitru Ţepeneag, mare scriitor, a fost într-o vreme un mare nedreptăţit, dar, cu siguranţă, valoroasele sale creaţii şi idei, acum cunoscute şi recunoscute, vor rodi şi în viitor.*

Cuvinte-cheie: *Dumitru Ţepeneag, exil, onirismul structural, influenţă înnoitoare, postmodernism, literatură română, proză literară, „Zadarnică e arta fugii".*

*The present article aims to draw a sketch for a literary, moral and political biography of Dumitru Ţepeneag, a prominent innovator in the field of literature, a militant for democracy and freedom of creation, exiled by the communist regime between 1975-1990 and banned in Romania. After 1990, his work was published and received recognition in Romania, but his forced absence from Romanian culture was a massive misfortune. Had he been known in due time, the writer would undoubtedly have exerted a major influence on the writers of the younger generations. Dumitru Ţepeneag is the last great writer to come to Romanian literature "through the French channel", that is different from that of American postmodernism. The article comments on the novel "Vain is the Art of the Fugue", one of the writer's masterpieces, as representative for the „structural oneirism" trend and analyses the author's narrative strategies and creation techniques - as well as the major, profound meanings of his fiction. Dumitru Ţepeneag, a great writer, has been the victim of injustice - but his invaluable creations and ideas, now fully recognized, will certainly bear fruit in the future.*

Keywords: *Dumitru Ţepeneag, exile, structural oneirism, originality, post-modernism, Romanian literature, literary prose, "Vain is the Art of the Fugue".*

Uluitor roman „Zadarnică e arta fugii"! A fost constatarea când mi-a căzut în mână, la începutul anilor 90. Am fost uluit de excelenţa romanului şi nu mai puţin de faptul că abia de auzisem de un aşa grozav prozator: Dumitru Ţepeneag. Am pus acest fapt pe seama ignoranţei mele. Dar căutând apoi alte romane, am început să-i desluşesc biografia. A fost un scriitor mazilit. În 1975 i s-a retras cetăţenia română printr-un decret

Dan PERŞA – scriitor (prozator şi eseist), redactor al revistei „Ateneu" (Bacău), email: persadan@yahoo.com

prezidenţial. A fost un caz unic. Incomod pentru regimul comunist, deoarece, într-o vreme când mai toţi românii disimulau şi spuneau că „e bine", în timp ce gândeau cu totul alta, Dumitru Ţepeneag a avut curajul să spună lucrurilor pe nume în interviuri şi luări de poziţie la Paris. Existenţa sa a fost ştearsă, în ţară, cu buretele. Volumele publicate deja (proză scurtă), au fost retrase din librării şi topite. Iar numele său a fost interzis în presa românească, fie ea culturală sau nu. De aceea nu auzisem de el decât din zvonuri până în 1990. Zvonuri despre un mare scriitor român ce trăieşte la Paris. Dar zvonurile sunt doar zvonuri. Nu ţin loc de operă literară, iar opera sa nu exista în ţară. Publicase, doar la Paris câteva romane. Primul a fost chiar „Zadarnică e arta fugii" într-o traducere numită „Arpièges" (1972!). „Les noces nécessaires" („Nunţile necesare") (1977), „Le mot sablier" („Cuvântul nisiparniţă"), (1984); „Roman de gare" (1985) şi „Pigeon vole" (1989). Apoi, după 1989, au început să-i fie publicate romanele la edituri româneşti, în limba română. Istorie cunoscută de acum, dar care înfăţoşează, în opinia mea, o mare dramă a literaturii noastre, o mare dramă culturală. Deoarece eu cred că, publicat la timp la noi, ar fi avut o imensă influenţă asupra literaturii româneşti şi asupra dezolării romanului românesc. Când, în anii 80, optzeciştii căutau o sincronizare cu literatura lumii, au luat ca reper postmodernismul, un curent literar american, născut din lupta scriitorilor cu acapararea de către mass-media a potenţialului public cititor. Au căutat o nouă expresie literară, care să atragă cititorii. Până la generaţia optzecistă, filiera sincronizării noastre era Franţa. Curentele ei literare s-au născut cu totul altfel, din mari căutări şi aventuri stilistice şi existenţiale. Fără nimic mercantil în ele, cum a fost postmodernismul american. Postmodernismul nu se potrivea câtuşi de puţin la noi. Trăiam în cu totul alte condiţii. Ca să fii postmodernist, copiai o formă. Pe când, a urma filiera franceză, însemna să urmezi un spirit. Enormă deosebire. Iar Dumitru Ţeneag a fost ultimul mare prozator român ce a venit pe filiera franceză. S-a raportat, pe de o parte, cu onirismul estetic sau structural, la suprarealism (prin negare) şi la Noul Roman Francez. Ca formă, această literatură are atributele postmodernismului literar. Dar are şi un spirit. Dacă optzeciştii s-ar fi revendicat de la Dumitru Ţepeneag, ar fi avut de câştigat enorm. Dar iată că Dumitru Ţepeneag (ca scriitor francez Dumitru Tsepeneag) era şters din catastife şi, după 1989, optzeciştii afirmă că nu au fost influenţaţi de proza lui Dumitru Ţepeneag, deoarece nu au cunoscut-o. Nu a fost aceasta oare o crimă asupra literaturii române? Ca să nu vorbesc despre faptul că a fost o crimă morală împotriva omului şi scriitorului Dumitru Ţepeneag. O altă dramă, cel puţin la fel de profundă.

Aşadar, enorm impact a avut asupra mea romanul „Zadarnică e arta fugii„! Am citit apoi tot ce am găsit despre *onirismul estetic*, iar mai târziu am simţit un ghes să dau o interpretare romanului. Dar o interpretare după ideile mele de prozator, nu una din perspectiva onirismului estetic, mai ales că pe aceasta o făceau deja alţi scriitori la perfecţie, între care Octavian Soviany, Corin Braga şi Nicolae Bârna. Eu am căutat să privesc romanul ţepenegian ca pe un roman vizionar. Nu e nevoie de o justificare, deoarece literatura e un tărâm liber interpretării, dar aveam o justificare personală: o carte mare suportă orice perspectivă interpretativă fără să iasă în pierdere. Dimpotrivă, va avea un câştig. De altfel, onirismul estetic, ca orice teorie estetică, mi-a părut mai degrabă un set de reguli de compoziţie romanescă. Un „îndreptar" de scriere, dar care nu dă seama de zonele de adâncime ale scrierii literare realizate în virtutea sa. Este un mijloc literar. Şi cred şi acum că e aşa, de vreme ce scriitorii onirici au o estetică în comun, dar în substanţă (şi stil) sunt foarte diferiţi. Care este viziunea romanului „Zadarnică e arta fugii„? Eu am văzut în el descrierea unui univers alcătuit din celule identice. Să fugi dintr-o celulă în alta e cu totul inutil. Nu vei găsi nimic nou. E ca şi când ai bate pasul pe loc. Iar descrierea acestui univers, este o viziune asupra existenţei. Cărţile nu şi-ar avea rostul, dacă nu ar fi viziuni asupra existenţei în general şi asupra existenţei umane în particular. Cum se naşte în carte această viziune?

Un comentator francez al romanului „Zadarnică e arta fugii" şi-a intitulat articolul: „Primul roman al lui Zenon din Elea". De ce? Un roman scris de Zenon, ar corespunde argumentelor aduse de filozoful eleat cum că *nu există pluralitate* şi *nu există mişcare*. Celebru este argumentul „Ahile şi broasca ţestoasă", în aparenţă un paradox, care însă îşi găseşte o perfectă acoperire în matematici, în calculul infinitezimal. Zenon intuieşte o „lume infinitezimală" şi afirmă că aceasta este lumea noastră. El continuă şi dezvoltă tezele altui filozof eleat, Parmenide şi „paradigma eleată" poate fi considerată drept bază a „viziunii asupra existenţei" din romanul „Zadanică e arta fugii".

Fiecare episod al romanului *Zadarnică e arta fugii* e mereu şi mereu reluat dintr-un punct infinitezimal apropiat de cel iniţial, de fiecare dată cu amănunte noi. Oamenii, deşi par cuprinşi de o frenetică mişcare, bat de fapt pasul pe loc, se află mereu în apropierea punctului din care au pornit. Între un pas şi altul pe care îl fac, există nenumărate segmente infinitezimale de străbătut. Ceea ce părea alergare la început, devine o mişcare încetinită, infinitezimal încetinită. *Nu există mişcare*! Concomitent se „operează" o reducere a „personajelor" la unul singur: femeile se reduc la o femeie mereu cu aceeaşi sacoşă în mână, în care se află pâine şi peşti; bicicliştii, la un biciclist cu peşti în plasa de pe portbagaj; interiorul unui compartiment de tren, a unui autobuz, celula unei închisori – devin unul şi acelaşi lucru. Pluralitatea este redusă la o carceră în care oamenii, reduşi la un om, aleargă pe loc. Pentru că toţi sunt cuprinşi, ca unul, în existenţa infinitezimală. *Nu există pluralitate*! Concepţia lui Zenon se metamorfozează la Dumitru Ţepeneag în viziune.

Dar am descoperit şi altceva remarcabil în acest roman.

Imaginile, ce ar trebui să posede un statut oniric (în romanele ulterioare ale prozatorului ele există ca atare), nu sunt de fapt imagini, deoarece cu ele se produce un fapt straniu: se transmută în simboluri îndată ce apar. Se reunesc sub un numitor comun. Însă mereu aceste simboluri sunt valorificate doar într-o latură a lor. Dumitru Ţepeneag, scriind romanul, a avut altceva în vedere. Ideea sa era să utilizeze *cuvinte-capcană* şi *cuvinte-obsesii*. Primele erau menite să *structureze Fuga*, drept o „cursă cu capcane – ca în jocurile pentru copii". *Cuvintelor-obsesie* nu le dă un rol, dar spune că ele „vor fi **găină** (găinile), **uliu** (deci o degenerare a simbolicului vultur) şi **câine** (amintind parodic de leu)". Este evident că toate aceste *cuvinte-obsesii* sunt simboluri degradate, iar funcţiunea lor literară este efectul parodic. Dorea, de asemenea, să renunţe la **peşti**, poate deoarece nu descoperise ce anume simbol „degenerat" exprimă ei. În versiunea finală a romanului, **peştii** sunt însă prezenţi. Ideea *cuvintelor-obsesii* ia aşadar naştere din conştiinţa degradării simbolurilor, echivalând degradarea lumii omeneşti. „Roadele„: utilizarea simbolurilor într-o singură latură a lor. Explicit, din simbolismul plurivalent al peştelui, se păstrează latura sa erotică, falică (femeia din chioşc – degradare psihanalitică). **Peştele** păstrează totuşi în roman cel mai puternic caracter oniric dintre *cuvintele-obsesii*. Astfel, din simbol al tărâmului subpământean, el va culmina oniric într-o imagine aeriană, deşi de cele mai multe ori **peştii** sunt morţi, se află pe un port-bagaj sau într-o sacoşă. Dar peştele mai este simbol al lui Hristos, „mânuitor şi instrument al Revelaţiei" (dicţionar). Mai este participant la drame. Dar este şi simbol al abundenţei, fecundităţii, vieţii şi al mesei euharistice, nevalorificate nici măcar aluziv în roman. **Pâinea** simbolizează hrana esenţială, dar nimeni nu mănâncă din ea. Lada este ascunzătoarea de comori spirituale, a cărei deschidere echivalează revelaţia, dar nimeni nu o deschide. Iată câteva dintre *cuvintele-cheie*: peştele, pâinea, Maria, Maria-Magdalena („reduse" la femeia M), trandafirul – simboluri ale mitului christic. (**Trandafirul** e sângele lui Hristos, Sfânta Inimă şi simbolizează regenerarea fiinţei şi iniţierea). Se observă uşor din roman că pentru personajele ce îl populează, sensul simbolurilor a fost cu totul uitat şi toate simbolurile sunt opace. Însă fiecare personaj poartă cu sine un peşte, o pâine, un trandafir, iar în coşul ţăranului din tren se află, poate, ouă. Nu sunt purtate

din nostalgie, nu sunt o căutare a Paradisului pierdut. Opacitatea lor e totală. Însă ele purtate aşa, în neştire, parcă forţează anamnesisul… Un prunc, un peşte, un căpitan în braţele femeii („parodie" a Madonei cu pruncul)… Femeia în braţele naratorului… Femeia din autobuz naşte „*un morun* (simbol hristic degradat prin specificare: morun – n.n.), *apoi doi iepuri albi de angora* (iepurele, „animal erou şi martir, a cărui ambianţă simbolică trebuie apropiată de mielul creştin" – dicţionar) *şi un trandafir* (sângele lui Hristos – n.n.)", „într-o muzică stranie şi nemaipomenit de frumoasă" şi într-o „lumină albăstruie" (paradisiacă probabil). Întrupări repetând mascat (şi „degradat„) naşterea lui Hristos. Dar convergenţa în valorificarea mereu parţială a simbolisticii *cuvintelor-obsesii*, sugerează o lume secătuită, opacă transcendenţei şi revelaţiei, o lume a gesturilor bufe, lipsite de finalitate. Oamenii scrijelesc pe uşi axe împărţite în segmente infinitezimale, controlorul CFR încearcă în mai multe rânduri să facă demonstraţia deplasării infinitezimale, gesturile nu sunt niciodată duse până la capăt, există mereu şi mereu alte segmente de străbătut, care nu permit atingerea unui finiş. Evident, dacă raportăm mişcarea infinitezimală la lumea fizică în care trăim şi pe care o cunoaştem, ea este în cel mai bun caz un paradox, dacă nu un non-sens, sau o matematică a spaţiilor infinit mici. Dacă o raportăm însă la spiritualitatea omenească, avem imaginea foarte clară a viziunii propuse de Dumitru Ţepeneag. Desfăşurarea romanului „Zadarnică e arta fugii" se referă la spiritualitatea lumii omeneşti, nu la lumea fizică. E, într-adevăr vorba despre o viziune, deoarece întotdeauna „viziunea" se referă la problemele spiritului, sunt o reacţie la degradarea spirituală. Culminaţia viziunilor, a profeţiilor, este apocalipsa, sfârşitul omenirii. (În economia scenariilor religioase, va urma resurecţia, căci profeţia este şi o promisiune – însă literatura e un text desacralizat şi nu are în vedere aşa ceva). Dumitru Ţepeneag nu va face pasul spre apocalipsă, deşi „**Nunţile necesare**" se aseamănă apocalipsei. „Literatura apocaliptică" ia naştere în România, în opinia lui Octavian Soviany, în ultimul deceniu al

secolului XX. Interesul faţă de romanul „Zadarnică e arta fugii", dincolo de valoarea sa intrinsecă, stă în aceea că el este aidoma unui nod filogenetic. În el converg firele literaturii din trecut şi se răspândesc firele literaturii viitoare, pe un segment mai scurt de timp privind latura artistică (de la suprarealism la textaulism) şi pe un segment de timp cu mult mai vast privind latura sa vizionară (de la profeţirea Apocalipsei făcută de Ioan, la literatura apocaliptică a deceniului zece). Să urmărim şi atrocea parodie a jertfei hristice din finalul cărţii, înainte de a încheia comentariul romanului. Porcul, simbolizând prin excelenţă instinctele josnice, lăcomia şi ignoranţa, i se substituie lui Hristos şi este în mod repetat înjunghiat de un om cu şapcă de şofer. Câteva femei, care prin „reducţia" operată sunt M (sau Maria şi Magdalena), „scapă ori azvârlă castroanele, încearcă să oprească braţul nemilos al bărbatului, una din ele cade în genunchi, cealaltă înalţă braţele spre cer şi pare că se roagă". Scena nu necesită alte comentarii. Încremenirea ce urmează – aspect absolut al lumii eleate – şi muzica, sunetul unui flaut, „o melodie calmă, plină de dulceaţă", „care izbuteşte să treacă până şi prin uşa aceea de fier scrijelită în fel şi chip" (cu axe infinitezimale, desigur), semnificând divinul ce inundă, nevăzut, neştiut, lumea (aşa cum simbolurile sacrului o traversaseră, cu totul opace), mai păstrează o singură mişcare: a picăturilor de sânge care cad de pe lama cuţitului şi acompaniază melodia flautului. Dacă în scenariul evanghelic jertfei lui Hristos îi urmează Învierea, statornicind în lumea oamenilor resurecţia spirituală şi mântuirea, scenariul lui Dumitru Ţepeneag neagă că omenirea şi-a asumat consecinţele sacrificiului Hristic, iar dacă asta se va fi întâmplat cândva, totul a fost dat uitării. Cartea sfârşeşte încremenind omenirea în chiar momentul săvârşirii actului sacrificial, un act pentru oameni lipsit de sens, un act neasumat.

Ei bine, pentru cine va fi crezut că vorbesc despre puternica impresie ce mi-a făcut-o romanul „Zadarnică e arta fugii" în urma unei lecturi superficiale, s-a înşelat. Am toate argumentele să spun că este o capodoperă. Iar evoluţia ca scriitor a lui Dumitru Tsepeneag (care este, prin ce a scris în limba română, este scriitor român, iar prin ce a scris în franceză, scriitor francez) după 1989 este la fel de impresionantă. Nicolae Bârna a studiat-o în amănunt.

Cred că Dumitru Tsepeneag este cel mai nedreptăţit scriitor al literaturii române. Dacă nedreptatea de a fi fost mazilit şi de a-i fi fost topite cărţile, este cumva solvabilă, cealaltă, influenţa ce o putea avea asupra literaturii române, rămâne veşnic insolvabilă. Este o situaţie răspândită la noi. Scriitorii, prozatorii, nu valorifică marile romane româneşti. Merg mai degrabă pe filoanele literaturii europene sau americane. Dumitru Ţepeneag, ca mare prozator român, intră însă în istoria noastră literară şi, treptat, cu siguranţă, „ideile" sale literare vor fi valorificate şi de critica literară, şi de scriitorii din viitor.

Constantin COROIU

# Portretul unui precursor al postmodernității

**Abstract**

*Subiectul comentariului îl constituie volumul „Cioran, o mitologie a nedesăvârşirilor" de Eugen Simion, un amplu eseu de 500 de pagini în care criticul conturează profilul complex al marelui moralist şi prozator. Autorul trece în revistă câteva dintre temele şi obsesiile „expertului decăderii" şi „aristocratului îndoielii" aşa cum sunt ele relevate şi analizate de Eugen Simion în această carte considerată de semnatarul cronicii una de maximă importanţă în exegeza cioraniană. Şi asta în primul rând datorită stilului, artei citatului şi propoziţiilor memorabile ce luminează din diverse unghiuri figura lui Emil Cioran, un clasic cu o posteritate fabuloasă.*

Cuvinte-cheie: *mitologie, modern, antimodern, îndoială, ură iubitoare, eşec, nefericire, discurs privat.*

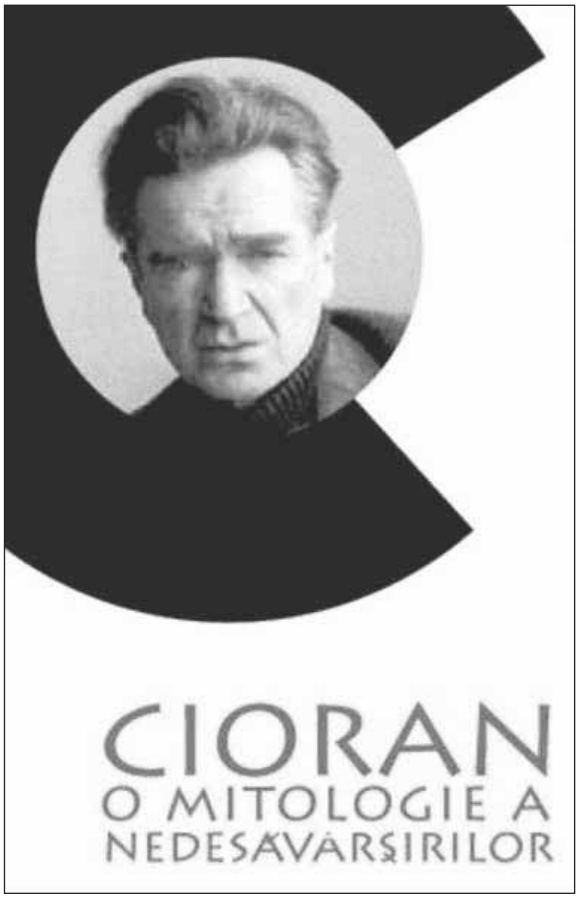
*The articles discusses Eugen Simion's book on Cioran, o mitologie a nedesăvârşirilor, a five hundred pages essay in which Simion sketches the complex profile of the great moralist and essayist Emil Cioran. Analyzing Simion's very important book, the author highlights some of the themes and obsessions of the „expert in decomposition" or of the „aristocrat of doubt" that was Cioran. Simion's style, his carefully chosen quotations from Cioran and his trenchant judgments illuminate Cioran's body of work from various angles, worthy of this classic with a fabulous posterity.*

Keywords*: mythology, modern, anti-modern, doubt, loving hate, failure, unhappiness, private discourse.*

Pe cât de greu e să scrii o carte despre Cioran, pe atât de greu este şi să comentezi o carte despre Cioran. Constat asta, o dată în plus, după lectura eseului „Cioran, o mitologie a nedesăvârşirilor", de *Eugen Simion*, apărut la Editura Tracus Arte. O carte grea la propriu (peste 500 de pagini) şi la figurat pe care însă o citeşti, aşa cum ne-a obişnuit Eugen Simion, ca pe o captivantă poveste ce are în centrul ei un personaj fascinant; o naraţiune critică în care faptele şi ideile se împletesc şi fac posibilă conturarea unui portret poliedric. Asta cu toate că – scrie criticul – „este greu de făcut portretul lui Cioran pentru că *temele, obsesiile, complexele* se repetă, adevărat, dar mobilitatea spiritului este aşa de mare şi de imprevizibilă, încât ea trece fermecător dintr-o contradicţie în alta şi de la un paradox strălucitor la altul care întoarce pe cel dinainte. Cum să prinzi într-un desen reprezentativ, verosimil, valurile acestei mări agitate mereu de furtuni văzute şi, mai ales, de furtuni nevăzute, pentru că se produc în adâncuri. Criticului literar nu-i rămâne decât să cerceteze însemnările moralistului şi, ghicind ceea ce este esenţial în ele, să sporească numărul schiţelor de portret…

Constantin COROIU – Scriitor, Iași, e-mail: constantin.coroiu@gmail.com.

Adică să dea nedesăvârşirilor lui Cioran o ordine şi o verosimilitate. Cât de cât…". Metafora lui Eugen Simion este cum nu se poate mai sugestivă. Ca şi lectura cărţilor lui Cioran, cea a eseului său te trece prin multe ape, prin multe stări şi te face să trăieşti sentimente dintre cele mai diverse şi mai contradictorii. Mă grăbesc să spun că oricât de mult ne-ar surprinde şi ne-ar violenta negativismul autorului „Schimbării la faţă" pe noi românii, nu ar trebui să ne fie ruşine să-l confirmăm într-o bună parte din negările şi învinuirile sale. Oare nu suntem obligaţi moralmente să fim oneşti şi să ne întrebăm dacă nu cumva meritătm criticile acestui „aristocrat al îndoielii" şi „expert al decăderii„? Eugen Simion documentează şi nuanţează cu fineţe la fiecare pas, abordând nu o dată un stil interogativ şi, contaminat parcă de spiritul cioranian, un stil al îndoielii care revelă şi invită la reflecţie. Căci criticul îşi propune şi reuşeşte să demonstreze că Emil Cioran e mai mult decât „paradoxalul, atipicul, surprinzătorul, contradictoriul care nu-şi recunoaşte alt merit decât acela de a fi *profesor de îndoială*, un erudit al suspiciunii, în fine, un specialist în apocalipsuri, cum ne spune de multe ori!". Eugen Simion contextualizează şi analizează *sine ira et studio* scrierile tânărului Cioran, cele româneşti, însumând 3000 de pagini în ediţia OPERE, publicate de Marin Diaconu la Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, în 2012. Criticul întreprinde o lectură în paralel a paginilor rămase în manuscris şi a articolelor de până în 1934, anul când apare „Pe culmile disperării", carte „ce a scandalizat lumea intelectuală românească". Consideră că e fundamental a-l citi pe tânărul Cioran, cu atât mai mult cu cât acesta a mărturisit că „tot ce ştie la 60 de ani, ştia deja la 20 de ani", ce a urmat de-a lungul a patru decenii neînsemnând „decât un lung exerciţiu de verificare". Negativismul tânărului Cioran e de natură să şocheze şi să scandalizeze, fiindcă nici un alt român nu i-a criticat pe români aşa cum a făcut-o el. Impresia e că nimic nu-l satisface, ba chiar îl revoltă şi îl aruncă într-o profundă criză morală. Este extrem de critic inclusiv cu Ardealul său, care „n-a produs după război aproape




nimic în cultură". Ce să mai vorbim de realitatea de dincoace de munţi! Ajuns la Bucureşti ca student este, observă Eugen Simion, dezamăgit de lumea lui Mitică, plină de proşti şi de escroci. Suntem, crede el cu mâhnire, „un popor resemnat şi inert în istorie", nu există un mesianism românesc, cultura română este o cultură minoră, „de cârpeală", adamică, iar România este o ţară fără noroc şi fără istorie, destinul ei fiind unul al eşecului. Detestă „fatalismul balcanic" şi deplânge „blestemul balcanic". Ca toţi din generaţia sa, „generaţia tragică" sau generaţia existenţialismului românesc, cum o defineşte Eugen Simion, detestă ironia caragialescă. Deplânge, în fine, mioritismul: „Învinuiesc această ţară de a nu fi putut să depăşească un scepticism vulgar şi de a fi receptat totul cu o resemnare imbecilă, cu o pasivitate inconştientă, de a nu fi avut curajul absurd al unei eroice afirmări…". Dincolo de duritatea tuşelor întunecate, nu putem să nu fim tulburaţi mai

ales astăzi de propoziţiile „uluitoare" ale acestui gânditor care are „geniul conciziei". Sigur, este aici şi un subtil mecanism psihologic, în sensul că ele, propoziţiile, poartă amprenta unei mari autorităţi intelectuale şi scriitoriceşti. Spuse sau scrise de vreun demitizator de azi ar provoca cel mult un zâmbet condescendent: vorbeşte şi el acolo că aşa-i la modă, o modă nefericită! Formulată aforistic de Cioran, orice idee, oricât de extravagantă, cade cu totul altfel în mintea şi în sufletul cititorului, adică puternic convocant. Exerciţiile de negaţie din scrierile sale de tinereţe, atrage luarea aminte Eugen Simion, vor continua în cărţile filosofului la maturitate şi la senectute. Referitor la „Schimbarea la faţă", criticul afirmă că „lasă o impresie stranie. Niciodată în cultura română nu s-a spus ceva mai rău despre *răul românesc*". Şi aceasta după ce în „Pe culmile disperării", publicată când autorul avea doar 23 de ani, în 41 de fragmente sunt întoarse pe dos toate „ideile primite, toate adevărurile acceptate ca adevăruri". O carte pe care Eugen Simion o consideră ca fiind „jurnalul unei crize morale". Dar s-ar putea spune, cred, că toate cele 15 cărţi ale lui Cioran „scrise în chip strălucit în două limbi" compun un insolit jurnal al unei crize morale. Mai rămâne ceva de admirat sau măcar de luat în seamă privind cultura „de cârpeală" a unui popor fără istorie, cum zice cel ce se compară cu un Iov valah?! Da, şi încă ceva foarte important. De pildă, chiar limba pe care a părăsit-o şi pe care o consideră a fi cea mai mare creaţie a poporului român, o limbă a cărei poeticitate este superioară celei a limbii franceze. Apoi, Eminescu, singurul român pe care Cioran nu-l neagă, fiindcă el „depăşeşte prin talentul şi filosofia sa lipsa de profunzime şi grandoare, în fine, orizontalitatea românească…". Reciteşte „Rugăciunea unui dac" – „un imn al neantizării… unul dintre cele mai disperate poeme din toate literaturile", în care se regăseşte. Reciteşte „Luceafărul" care „nu are pereche în toată literatura franceză (destul de săracă, de altminteri…). Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică. Din păcate e intraductbilă" – scria Cioran într-o epistolă din 1974. Dar „îţi vine câteodată să spui că ai noştri compatrioţi nu sunt demni de limba ce o vorbesc". Ceea ce îmi aminteşte de o replică a lui Nichita Stănescu. Întrebat odată la Iaşi, la Casa Pogor, ce crede că ar spune Eminescu, dacă ar veni acum printre noi, poetul „Necuvintelor" a răspuns ghilotinant: „Ar spune: daţi-mi limba înapoi!". Eugen Simion defineşte admirabil sentimentul de *ură iubitoare* pe care îl trăieşte şi îl exprimă în atâtea moduri Cioran faţă de România şi de români. Şi chiar faţă de ţăranul român, pe care îl neagă în scrierele de tinereţe şi nu numai, dar căruia, remarcă Eugen Simion, în cele din urmă, îi dă dreptate „în fatalismul şi scepticismul lui fundamental". Uneori, observă criticul, Cioran devine de-a dreptul liric: când, de pildă, evocă anii de copilărie şi paradisul pierdut din zona Răşinarilor vorbeşte precum Creangă.

Eseul lui Eugen Simion confirmă încă o dată postulatul călinescian (reproduc din memorie): critica este arta citatului. În cazul lui Cioran cu atât mai mult. Avea dreptate *Michel Tournier*, când spunea, nu fără o fină ironie invidioasă, că Emil Cioran „oferă citate pentru orice situaţie", adăugând că „nu mai poţi deschide o carte recentă, fie că e vreun roman, o culegere de versuri sau un eseu, fără să dai peste o frază de-a lui Cioran". Ceea ce, în treacăt fie zis, spune mult despre posteritatea moralistului, a „artistului oximoronului şi paradoxului", a ultimului European, cu majusculă, cum a mai fost caracterizat. Un European „adorat şi contestat cu aceeaşi fervoare" îndeosebi în Franţa, cu o posteritate care pare să le depăşească net pe cele ale comilitonilor săi Mircea Eliade şi Eugen Ionescu, pentru a ne referi la strălucita şi des evocata triadă. Eugen Simion argumentează citând copios, dar niciodată mai mult sau mai puţin decât trebuie şi întotdeauna atunci când trebuie pentru a trage încă o linie la portretul personajului său. Iată doar câteva dintr-o multitudine de exemple: Cioran este „un sceptic corupt de limbajul său nemaipomenit… El poate spune orice: nu-l crezi, dar îţi place. Scrie, uneori, enormităţi în ordine morală, dar propoziţiile lui sunt memorabile". Admirator al lui Nietzsche, filosoful care a

fundamentat postmodenitatea, Cioran este „un *modern antimodern* care anunţă, încă din anii ’30, fără să-şi dea seama, spiritul postmodernităţii”. Dar şi un Cioran pe care l-a cunoscut direct: „… în filosoful cel mai nihilist din secolul al XX-lea trăieşte un om delicat şi nostalgic, un suflet, pot spune, chiar liric”.

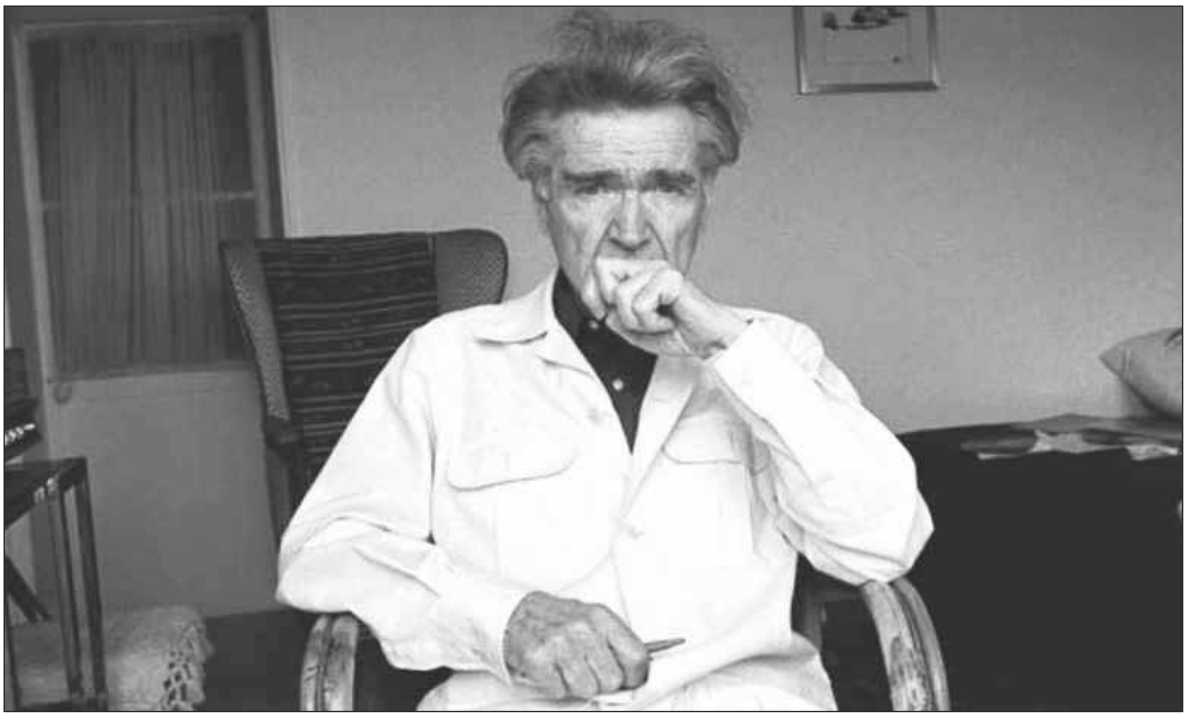
Cât de paradoxal este însuşi destinul acestui artist al paradoxului! Ca şi congenerul său, Constantin Noica, consideră critica literară o profesiune fără substanţă pentru că nu are concepte. Dar, notează Eugen Simion, în Franţa este revendicat nu de filosofi, ci de criticii literari, ca un mare scriitor şi stilist al limbii franceze, comparat în ţara şi în limba lui Voltaire cu însuşi Voltaire, şi nu de oricine, ci de *Jean d’ Ormesson* („aux antipodes d’ un Voltaire, Cioran écrit aussi bien que lui…„), iar în opinia temutului critic *Angello Rinaldi* (L’Express): „Cel mai mare scriitor al Franţei de azi este românul Emil Cioran”. Evident, nu numai în Franţa, ci şi în România a fost şi este revendicat de critica literară. Cartea lui Eugen Simion e o dovadă peremptorie. Critica s-a răzbunat pe contestatarul ei!

Emil Cioran nu poate fi înţeles, cât de cât, vorba lui Eugen Simion, în afara corespondenţei sale. Şi nu numai pentru că el este „unul dintre marii epistolieri ai epocii”, cum subliniază autorul eseului „Cioran, o mitologie a nedesăvârşirilor”. Apoi, să nu uităm, Cioran însuşi proclamă că adevărul despre un autor îl afli mai curând din corespondenţă, decât din operă. Fapt e că, în cazul său, se impune cu atât mai mult comparaţia între *discursul privat* din scrisori şi *discursul public* din operă, cum procedează Eugen Simion, şi asta nu numai referitor la „fantasma *ţării* pe care (Cioran) o invocă mai totdeauna, cu un sentiment de ură-iubitoare”. Criticul descoperă în corespondenţa cu fratele, confidentul cel mai apropiat, dar şi cu colegii de generaţie din ţară „un alt Cioran, altul decât acela pe care îl ştim din scrierile publice. Un Cioran nebănuit: grijuliu ca un ţăran foarte legat de familie, săritor, sfătos, iritat când priveşte veşti despre neseriozitatea generaţiei tinere, în fine, un Cioran plin de afecţiune când este vorba de părinţi, de fratele şi de sora lui…”. Cel care scrisese atât de radical despre destinul nostru minor şi ruşinea de a fi român, despre blestemul şi fatalismul balcanic ce ne-a marcat fără scăpare, îi mărturiseşte tulburător lui Constantin Noica într-o misivă din 1970, citată de Eugen Simion: „Cumpănind bine lucrurile, dintre noi tu eşti singurul care ai făcut cea mai bună alegere. Nu te poţi împlini decât aproape de originile tale; drept că o astfel de statornicie a cerut sacrificii, pe care nu ai de ce să le regreţi acum, din moment ce ele erau, pe cât se pare, înscrise de la bun început în destinul tău, şi care până la urmă s-au dovedit fertile. Nu ştiu dacă la tine e vorba de preştiinţă sau de instinct – cert e că tu ai înţeles dintotdeauna ceea ce mie mi s-a părut o extravaganţă sau chiar o nebunie. că *a fi* nu e cu putinţă decât înăuntrul propriei tale etnii”. Şi în scrisori, Cioran îşi exprimă admiraţia *sans rivages* şi, aş spune recunoştinţa, pentru Eminescu, face apologia limbii române pe care a părăsit-o, identifică paradisul copilăriei cu ţara natală „loc de refugiu imaginar”, dar într-un spaţiu cât se poate de concret, de real „cuprins între Răşinari, Sibiu, Şanta, Coasta Boacii”. În martie 1967 îi scria fratelui Aurel: „Îţi mulţumesc pentru ilustrata cu Păltinişul. N-am fost niciodată acolo iarna. Este unul dintre locurile din ţară pe care aş vrea să le revăd cândva. Şi mai ales Şanta! Ar trebui cumpărată casa aceea, aşa părăsită şi pustiită cum e. Mi-aş putea sfârşi zilele acolo. Un refugiu ideal. Mă gândesc la Traian, ciobanul de la stâna unde mergeam după brânză. Cel din urmă cioban îmi pare azi de preferat oricărui intelectual parizian. Iată la ce concluzii ajungi în Occident”. Un Occident în criză, decăzut, cum reiese şi din corespondenţa cu austriacul Wolfgang Kraus (1924-1998), autor de studii filosofice, editor, organizator de prestigioase instituţii culturale europene. Este vorba de corpusul ce cuprinde 158 de scrisori ale lui Cioran plus două ale Simonei Boué, toate trimise lui Kraus, precum şi cinci ale acestuia către Cioran şi care a fost descoperit la Biblioteca Naţională din Viena de George Guţu şi publicat la Humanitas în traducerea sa: „Scri-

sori către Wolfgang Kraus (1971-1990)". Într-una din epistole, Cioran scrie: „Nu există salvare pentru civilizaţia care nu mai crede în ea însăşi. Îmi îngăduiţi să fac o profeţie? Peste cincizeci de ani, Notre Dame va fi o moschee". Scrisoarea este datată: 1 ianuarie 1987. Peste doi ani, în fatidicul 1989, diagnosticul său e şi mai sever: „…creştinismul este completamente gol pe dinăuntru".

Corespondenţa lui Cioran e străbătută de ceea ce aş numi o jovialitate gravă care îl face pe filosoful deşertăciunii lumii mai uman. Este mereu preocupat de beteşugurile trupeşti şi, desigur, de binefacerile sau de ineficacitatea vreunui medicament, îşi priveşte cărţile, destinul lor, cu senină detaşare şi cu scepticismul celui care ştie că până la urmă totul este zadarnic, efemer şi că nimic nu e mai relativ decât eternitatea, refuză premii prestigioase şi cu mare vizibilitate în valoare de zeci de mii de dolari şi sute de mii de franci sau şilingi, citeşte mult („cititul e marele meu viciu„), scrie puţin („Neajunsul de a fi om, *zice el într-o scrisoare*, nu trebuie amplificat de grafomanie„), călătoreşte împreună cu Simone, dar nu într-atât încât să nu aibă mereu nostalgia unor ţări şi oraşe pe care nu le-a văzut încă sau pe care nu le va vedea niciodată, este îngrijorat de situaţia sa locativă, primeşte musafiri, de obicei nedoriţi, din România, care îi ocupă timpul şi îl agasează, îşi face zilnic obişnuita plimbare în „foarte frumoasa" Jardin de Luxemburg, tânjind după linişte şi singurătate, pe care însă nici într-un asemenea cadru nu le poate afla pe deplin „căci sunt nevoit să întâlnesc în fiecare zi pe cineva, ceea ce face parte din comedia pariziană („Marea eroare a vieţii mele a fost aceea că am ales Parisul ca *primul* meu acasă, o viaţă fără zăpadă, fără puritate exterioară şi, ceea ce este şi mai rău: fără singurătate. E adevărat că aici eşti însingurat, dar niciodată singur„), nu agreează ceremoniile, festivităţile de orice fel, nu-i place să ţină conferinţe, nefiind un vorbitor şi temându-se de ridicol. La 1 noiembrie 1982 îi scria prietenului austriac: „Acum câteva săptămâni am fost la Köln, nu pentru a ţine o conferinţă – nu sunt capabil de aşa ceva -, ci pentru a purta o discuţie la Centrul European (predare de limbi străine). Mi s-au pus întrebări referitoare la… concepţia mea despre lume, iar o prietenă care are o voce fermecătoare a citit aforisme tenebroase. Am avut sentimentul că sunt autorul unor inscripţii funerare". În fine, sceptic şi aristocratul îndoielii basculează între sentimentul ratării şi o discretă satisfacţie a împlinirii („Nu mă pot converti la nimic, şi totuşi nu-mi consider viaţa un eşec„).

Un capitol cu totul insolit în corespondenţa lui Cioran priveşte idila sa cu o tânără profesoară de filosofie din Germania, mai exact din Köln, *Friedgard Thoma*, care a publicat în 2001, un epistolar intitulat „Pentru nimic în lume. O iubire a lui Cioran", carte editată şi la noi în 2005, în traducerea Norei Iuga, cu dezvăluiri ce au surprins şi chiar au şocat lumea culturală. Din păcate – sau din fericire! – destinatara a cenzurat mai multe epistole. Scrisorilor, trimise de filosoful îndrăgostit de la Paris profesoarei din Germania în perioada 1981-1990, Eugen Simion le acordă o meritată importanţă, căci nu e posibil un portret al lui Cioran fără această parte a corespondenţei: „Cine şi-ar fi închipuit că moralistul care scrie despre nenorocul de a te naşte poate să intre fără mari ezitări – putem spune chiar: cu o însufleţire nebănuită – în asemenea încurcătură sentimentală? Ei, bine, intră, simţurile scepticului se aprind, dorinţele lui erotice nu se ruşinează…". Friedgard Thoma îl vizitează pe Cioran în „apartamentul de sub acoperiş" când Simone, femeia cu care de-o viaţă este „semi-însurat", lipseşte. Altădată, se plimbă peripatetizând prin cimitirul Montparnasse, metodă verificată de a conferi şi mai mult romantism întâlnirii şi clipelor trăite de îndrăgostiţi. Eugen Simion citează la un moment dat un fragment din ceea ce numeşte „un discurs îndrăgostit imprudent pentru filosoful septuagenar, dar memorabil, cu formule uluitoare". Curat uluitoare îţi vine să spui, dar într-o cheie gravă: „Am discutat prea mult şi am înţeles dependenţa mea senzuală de Dumneavoastră în toată claritatea ei abia după ce v-am mărturisit la telefon că aş vrea să-mi îngrop capul pentru totdeauna sub fusta Dumneavoastră. Ce mor-



tale pot fi *anumite* lucruri. Totul a început de fapt cu fotografia, vreau să spun cu ochii Dumneavoastră. Aţi fost oarecum speriată când v-am vorbit de o înclinaţie «perversă» pe care mi-o stârneşte trupul Dumneavoastră. *Perversă* nu a fost cuvântul potrivit; am vrut să spun *arzătoare.* Doar sunt normal; stări interzise cer expresii ne-naturale. Cred (poate mă înşel) că în dimineaţa asta aş fi mai puţin obsedat, dacă aţi fi fost mai binevoitoare cu mine". Tânăra doamnă rupe relaţia cu prietenul său *en titre.* Cioran o vizitează la Köln şi stă în locuinţa ei, unde se simte foarte bine („Vreme de două zile am fost încoronat„), iar „scepticul de serviciu" devine brusc mai luminos în reflecţiile sale. Pe drumul de întoarcere, îi scrie din Baden-Baden, adresându-i-se cu: „Iubita mea ţigancă". Constată totuşi că fericirea îl face şi mai nefericit decât nefericirea. Ar vrea să evadeze cu cea la care se gândeşte în fiecare secundă „într-o insulă părăsită şi să plâng toată ziua". Dar vrea şi să moară împreună „cu o singură condiţie: să fim puşi în acelaşi sicriu". Filosoful simte iubirea „ca o dulce cădere", formulă splendidă, zice pe bună dreptate Eugen Simion. „Femeia culturală", cum o numeşte criticul, devine „centrul vieţii mele, zeiţa unuia care nu crede în nimic". Zeiţa îi declară apoi: „Chiar şi în braţele altui bărbat, nimic nu ar putea să se compare cu ce-mi daţi Dumneavoastră". Ceea ce, în definitiv, spune aproape totul despre relaţia dintre ei. Ca să fie şi mai clar, îi invită pe Cioran şi pe Simone la reşedinţa sa de vară în mijlocul unui clan format din fostul soţ, Günter, fetiţa acestuia, băiatul ei şi un prieten cu fiul său. Friedgard şi Simone se simpatizează şi se împrietenesc, dar Cioran devine din ce în ce mai anxios. În fine, iubirea eşuează, aşa-zicând, într-o prietenie ce a durat destui ani. Nu numai acest roman de dragoste în formă epistolară este pasionant, ci şi modul cum îl repovesteşte Eugen Simion. De fapt, el capătă cu adevărat virtuţi epice sub condeiul eseistului. Îl micşorează pe marele filosof şi scriitor „încurcătura sentimentală" în care s-a aruncat cu însufleţire?! Nicidecum, îl umanizează, crede criticul, îl înalţă chiar, mi-aş permite să spun. Oricum, „Cioran intră şi iese frumos şi demn omeneşte din această istorie". Morala fabulei, mai scrie criticul, este „foarte cioraniană: *fericirea de a fi nefericit* sau *nefericirea, pentru spirit, de a fi fericit o clipă în turbulenta şi imprevizibila existenţă. Dragostea îi răpeşte norocul de a rămâne cinic".* Propoziţii memorabile.

Nicolae CORBEANU

# Art Cologne

**Abstract**

*Prezentarea de față se referă la cea de a cincizecea ediție a Târgului de artă de la Köln, care a găzduit 218 galerii de artă din 28 de țări. Cel mai vechi Târg de artă din lume, Datând din 1965, Târgul de artă de la Köln este considérât cel mai vechi format expozițional din lume. Lucrările care au atras în mod special atenția numeroșilor vizitatori, fie prin execuție, fie datorită prețului exorbitant al exponatelor, au aparținut artiștilor Chris Burden, Alexej von Jawlensky, Jef Geys, Hans Mayer, Markus Oehlen, Andreas Gusky. Premiul Art Cologne din acest an a fost decernat artistului Günter Herzog, director științific al Arhivei centrale a comerțului internațional cu obiecte de artă, organizatie care, la rândul ei, aniversează în acest an 25 de ani de existență. Profesor la Universitatea din Köln, Günter Herzog predă istoria socială și culturală a artei precum și istoria comerțului cu opere de artă.*

Cuvinte-cheie: *Târg, artă, galerie, expoziție, semnificații, modernism, Köln.*

*This is a presentation of the fiftieth edition of the Cologne Art Fair, that showcased 218 art galleries from 28 countries. The oldest Art Fair in the world, established in 1965,* Art Cologne *is the first art fair organized by and for commercial galleries to exhibit and sell modern and contemporary art. The art works that attracted the most attention from a massive public, either for their craftmanship or for their exorbitant price-tag, belonged to artists Chris Burden, Alexej von Jawlensky, Jef Geys, Hans Mayer, Markus Oehlen, Andreas Gusky. This year, the Art Cologne Prize was awarded to Günter Herzog, scientific head of the Central Archive of International Art Trade - an institute that celebrates, in its turn, the 25th anniversary in 2017. A professor at the University of Cologne, Herzog teaches the cultural and social history of art, as well as the history of the art trade.*

Keywords*: Art fair, gallery, exhibition, significance, modernism, Köln.*

Între 25 şi 29 aprilie a avut loc la Köln ediţia din acest an a târgului de artă modernă Art Cologne. Din 1967 acest târg, cel mai vchi de acest fel din lume, este locul de întâlnire al artiştilor dn secolele 20 şi 21 de pretutindeni. În halele pavilioanelor de expoziţii din Köln, 218 galerii de artă din 28 de ţări au prezentat cu acest prilej circa două mii de artişti şi oprele lor. Iar zeci de mii de vizitatori au putut să le admire şi, dacă aveau interes şi destui bani, să le şi cumpere. Chiar şi copiii au putut profita de acest târg, beneficiind de bilete cu reducere, care le ofereau, între altele, posibilitatea de a participa la „work-shopuri" menite să-i ajute să-şi prelucreze impresiile.

Lucrarea artistului Chris Burden „Degetele lui Budha" a atras în cea mai mare atenţia: un mănunchi de stâlpi de felinar de înălţime excepţională strânşi laolaltă, ca un grup de oameni înspăimântaţi, care încearcă să se ferească de un mare pericol. Lu-

Nicolae CORBEANU, Publicist, Köln, e-mail: corbeanu@netcologne.de

crarea a fost subiect de discuţii nu numai pentru că, prin dimensiunile ei, nu putea fi trecută cu vederea, ci şi pentru că, prin sensul politic care i s-a atribuit, incita la diferite interpretări. Fiind prezentată în cadrul unei galerii cu vânzare, se crede că va fi vândută la un preţ extorbitant.

De multe elogii s-a bucurat laureatului premiului Art Cologne Raimund Thomas din München, care a prezentat la standul lui capodopere într-o arhitectură specială. Thomas a vândut, între altele, o lucrare a lui Alexej von Jawlensky cu 220.000 de euro.

Preţurile exponatelor au variat de la mii până la sute de mii sau chiar milioane de euro. Dar cunoscătorii au putut achiziţiona şi la preţuri accesibile opere remarcabile. De pildă, belgianul Jef Geys a prezentat o serie de fotografii cu motive inspirate de celebrul Tour de France din anul 1969, foarte apreciate de cunoscători. Iar o mică sculptură semnată de Sabrina Fritch a putut fi achiziţionată la preţul de 1650 de euro.

Dar preţurile au putut ajunge până la sume uluitoare. Hans Mayer a expus numeroase lucrări la preţuri la care muritorii de rând pot cel mult visa. „Figura de fantezie" a lui Markus Oehlen costă 80.000 de euro, o pictură în ulei a lui Neo Rauchs 380.000, iar un desen de proporţii monumentale al lui Markus Oehlen 475.000 de euro. O lucrare a lui Ücker din anul 1981, „Grădina de cenuşe", a fost oferită la preţul de 230.000 de euro. „Abducţia" de Zwirner costă 380.000. Şi mai scumpă este lucrarea fotografică a lui Andreas Gusky „Bangkok I", care se ridică la preţul de 400.000 de euro, iar o sculptură de dimensiuni impresionante a lui Manolo Valdez poate fi cumpărată cu un milion. Tot un milion costă o pictură abstractă a lui Gerhard Richter. Lasylo von Vertes din Zürich a vândut unui colecţionar o lucrare de Juan Miró cu peste un milion. Iar o pictură abstractă de Gerhard Richter poate fi cumpărată cu trei milioane şi jumătate. Dar

pentru lucrările cele mai costisitoare preţul a fost rareori afişat, el fiind de cele mai multe ori obiectul unor negocieri. Numărul tranzacţiilor este totuşi în creştere deoarece tot mai mulţi vizitatori consideră operele de artă o investiţie sigură.

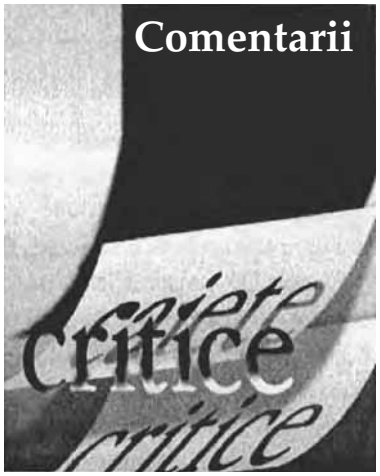
De o mare apreciere s-au bucurat şi tinerele galerii din halele NEW CONTEMPORARIES şi COLLABORATIONS. „Hale proprii pentru tinerele galerii sunt un mare avantaj, spunea Larissa Bischoff de la Bischoff Projects din Frankfurt pe Main. Ea a atras mulţi vizitatori la standul ei, între altele, cu „Fists" de Ben Thorp Brown. Galeria Chert din Berlin a avut succes cu sculpturi ale lui Petrit Halilaj, căruia Asociaţia artiştilor plastici din Köln i-a dedicat anul trecut o expoziţie.

Un model de succes a constituit-o colaborarea galeriilor Natalia Hug din Koln cu galeriile Mier din Los Angeles, care au vândut împreună numeroase lucrări ale artiştilor renani Jana Schröder şi Thomas Wachholz.

În acest an premiul Art Cologne a fost decernat artistului Günter Herzog. Prof. Dr. Günter Herzog este directorul ştiinţific al Arhivei centrale a comerţului internaţional cu obiecte de artă, organizatie care aniversează în acest an 25 de ani de existenţă. Günter Herzog este profesor la Universitatea din Köln, unde predă istoria socială şi culturală a artei precum şi istoria comerţului cu opere de artă.

Cea de-a 50-a ediţie a târgului Art Cologne a fost considerată atât de comentatori cât şi de organizatori un succes. Peste 60.000 de vitatori – între care colecţionari şi reprezentanţi ai muzeelor din Germania, Europa şi din întraga lume – şi-au manifestat interesul pentru exponate. „Aşteptările noastre au fost încă o dată întrecute" a spus în concluzie Daniel Hug, directorul târgului Art Cologne. „Factorii succesului celei de-a 50-a ediţii nu pot fi trecuţi cu vederea. Concentrarea asupra calităţii exoxponatelor şi combinarea echilibrată a prezenţei galeriilor germane şi străine, a celor cu veche tradiţie cu galerii tinere asigură viitorul târgului Art Cologne" a mai spus el.

*Köln, 5 mai 2017*




Caius Traian
DRAGOMIR

# Costul prestigiului sau al dictaturii

**Abstract**

*Lucrurile, faptele, realizările pot fi unice, de nesubstituit prin altele, de înlocuire, sau sunt repetitive, reprezentând serii de realităţi similare. Primele, afirmă Immanuel Kant au demnitate fără a li se putea asocia un preţ material; celelalte fac obiectul tranzacţiei, sau evaluării pur materiale. În istoria politică, prima categorie este reprezentată de prestigiul împlinirilor datorate marilor personalităţi; dictatura este repetitivă – toate dictaturile sunt asemenea. Ele Alcătuiesc posibilităţile materiale, morale şi spirituale de care dispun popoarele – trecerea dincolo de acestea implică istoric un mare şi consecvent efort de restaurare creativă a valorilor.*

Cuvinte-cheie: *realizări istorice, personalităţi de prestigiu, umanitatea creaţiei, dictatura, similitudinea opresiunii.*

*The things, facts, achievements can be unique, impossible to be substituted by others, while there are some constituting series of similitudes. In accordance with Immanuel Kant, the first ones have dignity but could not be estimated by a price – the other ones may be payed and are always identical to those included in the same category. The creative achievements of the great personality of political and historical evolution are, every one unique and have dignity. The dictatorial regions are all similar and they exhausted the material, moral and spiritual resources of the people submitted to them, involving a huge effort of restoration of the values, after they passed, or were rejected.*

Keywords*: historical achievements, prestige personality, unique creations, dictatorship, similarity of oppression.*

Immanuel Kant spunea că lucrurile pe care le utilizează oamenii dar, implicit, si evenimentele, popoarele, faptele omeneşti, sunt de două feluri, aparţin a două categorii – cele, numeroase, care pot fi înlocuite prin altele similare, permit substituirea în deplină reciprocitate şi altele, mai rare, mai puţin abundente, caracterizate de o inconfundabilă unicitate, şi care, deci, nu pot fi înlocuite prin nimic.

Lucrurile primei categorii au un preţ; pot fi obţinute prin avansarea, către cel care, eventual dispune de ele sau poate, chiar, le produce, a respectivului preţ. Cele unice – lucrurile, fiinţele, realizările – nefiind posibil a se obţine altfel decât prin naşterea, ori împlinirea într-o singură conjunctură, într-o irepetabilă asociere de circumstanţe, acestea nu au cum să fie definite ori obţinute printr-un preţ, prin achitarea unei valori oricând repetabile, fie şi numai în principiu. Lucrurile categoriei a doua, în disocierea datorată lui Kant nu au preţ, ci demnitate.

Caius Traian DRAGOMIR – Diplomat, fost ministru, fost ambasador al României în Franța, e-mail: ctdragomir@yahoo.com.

Prestigiul unui om, al unei instituţii, al unei ţări sau al unui stat, al unei civilizaţii prin extensia termenului, al unei creaţii, nu are cum fi decât irepetabil – prestigiul acesta este unic, fie el chiar şi atribuit pentru o calitate ce aparţine unei largi categorii. Unui mare scriitor, unui pictor, unui artist, ori militar de geniu, unui geniu din orice domeniu de exercitare a spiritului, a inteligenţei, i se poate atribui aceeaşi profesie, aceiaşi ocupaţie, acelaşi mod de a se manifesta, dar el nu are cum se afirma prin aceiaşi manieră de exprimare a valorii sale. De fiecare dată, pentru ceea ce este unic în universul uman, ori în creaţia divină, tocmai natura valorii, calitatea formei acesteia, odată împlinită este irepetabilă şi face diferenţa faţă de tot restul valorilor lumii. Prestigiul aparţine unicităţii – aşa cum el nu poate avea un preţ, nu poate fi nici obţinut, cumpărat, împlinit, realizat printr-un cost, acesta văzut în ordine materială, financiară, sau măcar traductibilă financiar.

Există profesii care ar părea să aducă celui care se angajează în practica lor, oricum un prestigiu – o asemenea pretenţie este falsă; aşa cum printr-o anumită profesie poţi accede la un înalt prestigiu ai de făcut faţă şi primejdiei compromiterii. În orice domeniu o astfel de disjuncţiei a căilor afirmării – sau infirmării – personale este aşezată, ca o încercare în faţa oamenilor ce li se dedică, deci se supun riscului încercării. Între toate drumurile diferitelor profesii acelea care atrag riscurile deosebit de mari ale decăderii de la un posibil prestigiu la compromiterea gravă, sunt probabil evoluţiile, aspiraţiile, implicările politice. De la cel mai înalt devotament pentru binele oamenilor, pentru salvarea patriei, pentru dezvoltarea unei civilizaţii, pentru bunăstarea unei naţiuni şi până la marile crime împotriva umanităţii, la suprimarea violentă a milioane de vieţi, sau distorsionarea abjectă a spiritului omenesc a libertăţii ca dat existenţial, inerent statutului uman, totul, în exerciţiul politic, poate fi identificat în nenumărate cazuri dintre cele mai bine cunoscute.

Despre culminaţia prestigiului putem vorbi gândind la Pericle, la Iulius Cezar, la Constantin cel Mare, oricât ar fi legate numele acestora şi de agresiuni îndepărtate împotriva fiinţei omeneşti. Apoi de ce nu am include în categoria politicii încununată de prestigiul a unor conducători nume precum acela al unui Ştefan cel Mare, ca român, al lui Ludovic cel Sfânt, sau nume mai recente, precum acela al lui Clemenceau, De Gaulle, Gandhi, Luther King sau Ioan-Paul II, marele om al bisericii şi, totodată, marele om politic.

În sine însă, funcţiile politice, preşedinţi – oameni politici a căror funcţie poate impune separarea de politica de partid, prin activitatea lor rămânând însă oameni politici, eventual persoane cărora le revine răspunderea politicii unei întregi naţiuni -, primministru, miniştrii, oameni ai dreptului, din nou obligaţi la o distanţare maximă, la perfecta separare de politică opţiunii doctrinare, partinice, distanţare care în sine este un act al voinţei publice, deci politice în sens universal şi astfel absolut, fiind limitate la constrângerile statului în calitate de cadru strict formal, nu reprezintă altceva decât o repetitivitate căruia i se poate oricând stabili un preţ, rămânând ca demnitatea să le fie atribuită doar de voinţa, intelectul şi, la limită geniul, unui om politic sau altuia, ajunşi aceştia la o superioară viziune asupra omului, istoriei, naţiunilor, umanităţii, spiritului.

Care este însă maxima înclinaţie la repetitivitate în cazul persoanelor politice, ce anume poartă aceasta? Răspunsul la o asemenea întrebare este de o totală simplitate – dacă există un mod al conducerii care aproape să nu aibă variaţii în manifestarea sa, în calea adoptată de conducere, ca similitudine în toate diferitele întruchipări, care prin oricare din afirmările sale, odată descrisă, aceasta să poată sta drept descriere integrală a tuturor celorlalte cazuri, numele acestora, mai exact al acestei condiţii a autorităţii este, de sigur, dictatura. Odată ce ajungi să cunoşti o dictatură ajungi, în fapt, să realizezi că le cunoşti pe oricare dintre celelalte. Într-o carte nu de mult apărută, intitulată ,, Al Treilea Reich''( autor Richard J Evans), ai senzaţia halucinantă că regăseşti întreaga realitate a comunismului românesc.

Descrierea unei dictaturi – şi, astfel, implicit, a tuturor dictaturilor – ar putea, oricând ocupa multe, foarte multe pagini, precum aceea prezentată în cartea privind Reichul german, aici anterior citată. Nu acesta este scopul prezentelor consideraţii – sigur însă trebuie observat că întrucât o dictatură nu este decât obiectul politic, şi exemplul politic al unei condiţii din categoria celor repetabile şi, ca atare el, respectiv dictatura, nedispunând, cu deplină siguranţă, de acea demnitate a obiectelor şi condiţiilor unice, nu are cum să nu îşi afle un preţ. Poate fi deci spus că o dictatură va avea totdeauna un preţ – va putea fi creată ca un produs cumpărat, în care se face o oarecare investiţie financiară. Luând lucrurile în concretul lor tot ceea ce susţine o dictatură, în esenţa ei implică un cost, deci implică o plată. Dictaturile, prin partidele lor unice au fost plătite prin mecanismul însuşi al existenţei partidului ale cărui cadre de conducere au fost totdeauna subvenţionate la niveluri superioare celor ale unor funcţionari înalţi însă cu poziţii neconectate direct politicii. Democraţiile actuale, în ansamblul lor, dar mai ales democraţiile în constituire, sau în consolidare, dezvoltate în spaţiul geopolitic, fost comunist nu sunt altceva decât poli-dictaturi. Conducătorii instituţiilor care dispun de sisteme şi mecanisme – ce pot fi folosite spre a susţine grupări şi structuri potenţial apte să instituie dictaturi, sau să capete, în sine o activitate dictatorială sub conducerea şefului respectivei structuri, vor trebui să îşi realizeze acţiunile, să îşi stabilizeze personalul angajat în dictat şi să convingă publicul de capacitatea, forţa şi susţinerea pe care stau poli-dictaturile în ansamblul lor. În locul unui dictator care îşi plăteşte poziţia şi susţinerea prin întreg sistemul statal, apare nevoia unui suport multiplu. Dictatorul unic îşi plăteşte partidul unic, dar, în cazul unei ţări insuficient de puternice, ca sistem de forţe militare posibil de constituit aceasta, are nevoie de un suport extern unic – acesta fiind o internaţională comunistă şi pe această cale sau, eventual, direct de Uniunea Sovietică. În poli – dictaturile actuale susţinerea interioară o realizează corupţia, prin afacerile persoanelor private interesate de un suport material şi economia dispersă şi dezorganizată expres, pentru a putea fi manevrată în sensul cerut de interesele corupte, multiple. Sprijinul extern este, cu necesitate în acest caz unul multiplu. Acesta precum partidul unic altădată, va trebui finanţat. Cât se plăteşte oficialilor străini angajaţi în susţinerea publică în România, folosind mediile româneşti, în cea mai mare parte a lor, pentru actul de a favoriza o multitudine de dictatori, un sistem al dictatului multiplu, fără legătură cu orice necesitate naţională, necesitate a cărei satisfacere ar aduce conducătorului – şi conducătorilor – transformaţi acum în sisteme de funcţionare rutinieră, repetitivă – posibilitatea a deveni un om, şi oameni, ai demnităţii ai unicităţii actului lor salvator pentru un popor şi pentru un stat în autentică evoluţie individualizantă de neredus la o dictatură, fie aceasta şi multiplu structurată, deci o poli-dictatură.

caiete
critice

Paul DUGNEANU

# Modest Morariu, Izotopia vizualului

**Abstract**

*Lirica lui Modest Morariu, una dintre vocile poetice remarcabile ale celei de a doua perioade ale neomodernismului românesc, dovedeşte calitatea rară a unei enunţări în descendenţa imagismului, concisă, punctuală şi, deopotrivă, la nivelul semnificatului al ambiguităţii şi complexităţii semantice. Totuşi, acest plan al enunţului este structurat, în cea mai mare parte, de izotopia erosului în varianta cuplului. Gama sentimentelor şi stărilor psihice variază de la fericire, euforie, încântare la melancolie, nostalgie sau tristeţe dezabuzată, iar filtrul ironiei temperează orice posibilă notă a subiectului liric. De asemenea, formaţia sa de critic şi istoric de artă a influenţat prin rafinamentul estetic al „privirii" imaginarul poetic.*

Cuvinte-cheie: *enunţare, subiect liric, isotopie, text, pulsiune erotică, imaginar.*

*The poetry of Modest Morariu, one of the most remarkable poetic voices of the second period of the Romanian neomodernism, proves a rare quality of the Imagism progeny utterance: concise, punctual and, equally, at the ambiguity's significant level and semantic complexity. However, this plan of the enunciation is structured, for the most part, by the eros isotope in the version of a couple. The range of feelings and mental states varies from happiness, euphoria, delight to melancholy, nostalgia or disillusioned sadness and the irony's filter moderates any possible note of the lyrical subject. Also, his art critic and historian profile influenced his work by aesthetic refinement of the poetic imagery „gaze".*

Keywords*: enunciation, lyrical subject, isotope, text, erotic compulsion, imaginary.*

Discursul poetic al lui Modest Morariu se derulează pe două planuri: al rostirii minimale, economicoasă, clară şi, totuşi, polisemantică în simpliatea ei voită, programatică şi celălalt plan al unui limbaj mai vocal, dialogic sau fals monologal, interogativ, tensionat imperativ, grav ori pesiflant ironic. Motivarea lor o voi explica mai târziu. Citez o *Marină* pentru primul tip de discurs poetic: „În urmă e marea verzuie/ – verzuie până în prundişul ochilor tăi/ în urmă, faleza înaltă/ şi salutul meu cu palma deschisă către zare;/ în urmă, tu cu o algă albastră pe umăr, /cu brăţări de spumă pe glezne/ şi părul lipit pe frunte, pe obraji./ Rămâi aşa o veşnicie/ Şi eu voi reveni în valul înalt.„[1] Într-adevăr, nimic altceva decât un peisaj marin desprins parcă din tablourile lui Dimitrie Ghiaţă. Privirea descriptoare parcurge textul şi vizualizează

Paul DUGNEANU – Profesor universitar doctor, Universitatea „Ovidius" din Constanţa, Facultatea de Litere, Departamentul de Filologie Română, Limbi Clasice şi Balcanice, e-mail: pdugneanu@gmail.com

1 Toate versurile lui Modest Morariu sunt extrase din antologia *Naşterea nostalgiei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 (colecţia „Hyperion„).

en arrière plan, nu prea departe, verdele mării, mai aproape nisipul plajei şi, înălţându-se brusc, stânca falezei, iar profilată pe linia orizontului, o siluetă schiţând un salut cu mâna. Puţin în spate, abia ieşită din apa mării o femeie cu jerbe de spumă şiroindu-i pe glezne şi părul umed lipit de obraji. O simplitate şi netezime elegantă a contururilor. Cuvinte exacte, răspicate, indicând precis ceea ce vor să comunice în lipsa, cel puţin în aparenţă, a conotaţiilor, însă adresate cui? Mării, iubitei, orizontului ce se pierde în infinit? Linii ferme, bine desenate şi, totodată, invoalte ale peisajului.

Dar acestă limpezime este un pic tremurată, vibratilă, o înfiorare se ascunde dincolo sau în ea un mister presimţit? O obscuritate luminoasă, o prezenţă preţioasă şi rară? Neîndoielnic că da, altfel cum s-ar justifica versurile finale: Rămâi aşa o veşnicie/ şi eu voi reveni în valul înalt." Nu este cazul să mai amintesc şi conotaţiile apei, mai ales ale mării, în imaginarul erotic. Constatăm că secvenţa evocată, pentu că instanţa poetică se referă la un moment trecut în pofida prezentului enunţiativ care, ce-i drept, actualizează şi face vie emoţia trăită, nu se limitează exclusiv la emoţia pur plastică deşi ochiul exersat al estetului familiarizat cu artele vizuale se simte.[2] Textul implică discret, abia perceptibil, însă persistent, fin insinuant, un abur de senzualitate, de înfiorare erotică. Repet, vag sugerat, dar persistent în textura poeziei. Spun textură şi nu text, deoarece temenul presupune o urzeală a scriiturii, un fel de interioritate şi intimitate organică, biologică, similară, metaforizând, reţelei plasmatice din sânge printre ochiurile şi hăţişurile căreia circulă celulele roşii; sângele viu şi difuz al textului care, în cazul de faţă, pare a fi pulsiunea erotică. Şi mai concret formulat, erotizarea scriiturii în sensul afirmaţiilor lui Roland Barthes despre juisanţa regăsită a lecturii sau despre necesitatea sa în *Le plaisir du texte* (Paris, 1973), eseu prin care a dorit să reabiliteze şi să redimensioneze, în

plină ofensivă a semioticii structuraliste şi a textualismului indigest, ideea de bucurie a lecturii şi a scrierii: „Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage." (p. 13). Probabil că sentinţele barthiene atât de frrontale, de imperative în asertarea plăcerii, a acelei *jouissances du langage* nu par a fi cele mai potrivite pentru discursul poetic mai temperat al lui Modest Morariu; formulările, dar nu şi adevărul lor. Subdiscursul erotizat se trădează prin o izotopie a senzorialui şi senzualului în sintagme ca *prundişul ochilor, algă albastră, marea verzuie, brăţări de spumă, părul lipit pe frunte, pe obraji,* ce îşi trimit semnalele dincolo de suprafaţa descriptivă a imaginilor, coagulate într-un moment unic a cărui substanţă poetul încearcă să o fixeze în limbaj. Calitatea clipei, conţinutul ei fulgurant şi indefinisabil de emoţie estetică şi esenţă

2 Modest Morariu a fost şi un remarcabil eseist şi critic de artă, obţinând şi Premiul de critică al Uniunii artiştilor plastici în 1975 pentru albumul *Rousseau le Douanier*.

trăită amintesc de acele *instants qualifies* 2[3] din volumul cu titlul identic al lui Jean Tortel, iar consideraţiile criticului francez Jean Raymond despre poetica torteliană credem că sunt relevante şi pentru textul, şi nu numai acesta, lui Modest Morariu: „… cuvântul pronunţat este totdeauna al clipei, captat, capturat în ceea ce îl face ireductibil la orice comunicare discursivă. Acceptat, depus pe pagină ca pură instanţă verbală.„[4] Astfel de „momente calificate", de „capturi" ale intensităţii şi singularităţii unor secvenţe fugitive de existenţă şi stări sufleteşti sunt destul de frecvente. O *Înserare* cuprinde decupajul unui peisaj marin şi al percepţiei generate de acesta, într-un stop cadru, ţintuind în enunţ ca într-un insectar al memoriei, aripile fragile ale clipei euforice: „Am petrecut o zi frumoasă/ şi iată amurgul/ ne închidem acuma sub pleoapa lui însângerată,/ preschimbând bucuriile noastre în istorie: / Atunci marea s-a strecurat în ochii tăi/ şi-a dansat acolo pe-o scenă albastră,/ zvârlind scântei şi unduind/ coapse de spumă." Alternanţa timpurilor verbale şi prezenţa deicticelor atunci-acum, într-un joc de oglinzi trecut-prezent creează un efect perspectival. Euforia estetizant-erotică a poetului în ipostaza eului textual, este întreruptă de un contrapunct al mişcării dinamice vizuale care dă mai multă valoare clipei trăite: „Atunci un pescăruş a planat lin/ şi brusc a plonjat./ «Un mic înger feroce» – ţi-am spus/ şi tu ai clătinat din cap cu gândul aiurea." Un alt „instantaneu calificat" în *Moment marin* cu acel miez al timpului erotizat: „Marea se zbate la picioarele noatre,/ ne-nvăluie şi cântă istoria ei neînţeleasă/ […] Prefă-te piatră,/ şi-am să te sărut o veşnicie,/ şi-am să-ţi pun cununi de spumă,/ şi-am să-ţi cânt eternitatea lor." Sesizăm, din nou izotopia erotică a mării printr-un verb ca *a învălui* şi sintagma *cununi de spumă*, frecventă într-un număr considerabil de poezii ca *Moment de fericire*, *Moment marin, Sfârşit de vacanţă*, *Pe ţărm* etc. Această izotopie pe care nu o suprapun cu noţiunea de câmp lexical sau semantic[5] manifestată la nivelul discursului prin reţeaua de imagini şi simboluri este intim asociată de tema dragostei în variatele sale aspecte. Am ales să ilustrez pentru valoarea sa, dar şi ca *instant califié* primul text, *Moment de fericire*. Prezenţa chiar din peritext a cuvântului moment, a se vedea şi titlul, trimite la substanţa epifanică a timpului trăit. După o uşoară stare de spleen, mai degrabă frivolă, contemplaţia estetică în faţa luminii sclipitoare reflectată de apa mării, va fi perturbată: „Erai puţin plictisită, dar marea scânteia/ ca o piele de cal înspumat. […] Dar într-un val mai înalt marea ţi-a reamintit gustul primului nostru sărut,/ în primul meu vis lipsit de inocenţă." Revelaţia „presimţită", altfel spus, epifanică a erosului s-a produs tot datorită mării, valului „înalt", unde adjectivul are şi un sens spiritual pe lângă cel spaţial, în silepsa „într-un val mai înalt marea ţi-a reamintit". Folosesc cuvântul epifanic în accepţia etimologică, elină, de apariţie, şi nu în sensul teologal, creştin de revelare a sfintei treimi la botezul în apa Iordanului al lui Iisus, însă nu exclud nici conotaţia de transcendenţă sacrală. După un timp al spleen-ului în care prezenţa actorilor îndepărta nu apropia, cu toate că instanţa lirică repeta prin anamnesis schema actanţială a arhetipului biblic („semnele pescăruşilor pe nisip îmi aminteau/ de vremea când hoinăream prin Eden,/ presimţind ivirea ta„) miracolul mării îi readuce împreună în durata sacră a iubirii edenice: „şi-un gust străvechi de mirodenii neştiute/ ne-a readus alături pe

3 Pentru ilustrare reproducem două instantanee: „Lit blanc rectangle/ Où le plaisir/ Le repos l'agonie/ S'imprime et de cela/ Rature." (*Lit blanc*) şi „Ouvre la main. Tu pétris/ Sur ta paume l'orage blême./ Je le sais. Ouvre donc la main.// Et toi, chien au long poil d'hiver,/ Aboie, l'oeil rauque/ Tourné vers le portail" (*Ouvre la main*)

4 Jean Raymond, *Practica literaturii*, traducere de Mioara Izverna, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 219

5. Maria Corti, discutând despre conceptul de izotopie literară în *Principiile comunicării literare* pare să accepte analogia cu câmpul semantic deşi menţionează că semioticianul Greimas o teoretizează drept categorie structurantă.

plaja pustie/ să reinventăm o clipă eternitatea." Ingenios este şi oximoronul care pune în conjuncţie clipa şi eternitatea, nefiind vorba de coincidentia oppositorum, ci de un moment ce conţine în el veşnicia. Fulguraţia temporală a lui Modest Morariu este diferită de *momentul calificat* din poezia lui Tortel pentru că acesta este densificat, plin, chiar şi cerul este „courbe" şi „épais" (Jean Tortel, *Instants qualifiés*, în *Limites du corps*, Paris, Gallimard, 1993, p. 191), în timp ce în lirica poetului român clipa apare mai transparentă, aş risca termenul de graţioasă, nefiind, totuşi, văduvită de subatanţialitate semantică. Subiectul liric insistă asupra mitologemului biblic din *Geneză*, „Eu eram Adam şi tu erai Eva", textualizând articulaţia dintre decorul exterior, eu şi scriitură într-un anamnesis imaginar: „Eu am tăiat prima felie/ din prima pâine a lumii,/ iar după masă, în timp ce priveam/ cum zburdă scânteile de apă, / am scris primul poem." (p. 18) Surpriderea şi fixarea secundei fericite, într-o reverie discret erotizată prin imaginea fluturului rotindu-se într-un zbor frivol-jucăuş în jurul cuplului duce la un fin paradox temporal: „Eram doi maci într-un câmp de grâu,/ şi ne legănam, şi ne legănam,/ în vremelnica noastră eternitate." (*Zi de vară*, p. 18) Aşadar clipa *calificată* poate condensa în ea, „ca într-un chihlimbar", o durată trăită extatic, extrasă din fluxul temporal şi evenimenţial. Un gest, o acţiune, o ieşire din fixitatea şi perceperea totală a momentului, ar întrerupe starea de beatitudine lucidă şi ar atrage o revenire în imanenţa cauzală, sufocantă a timpului: „Primul gest va destrăma bucuria,/ timpul îşi va ridica iar toate stăvilarele/ şi ne va înneca în valul secundelor." Al secundelor golite de sens, de preaplinul extazului erotic şi de aura emoţională. Condiţia paradisiacă se fisurează, între cei doi se insinuează o relaţie echivocă, de atracţie-respingere văzută din perspectiva eului liric (instanţa enunţiativă): „Te lipeşti de mine, răzbunătoare parcă; / o flacără şi tandră şi dură îţi joacă-n priviri." Comunicarea şi comuniunea îndrăgostiţilor s-au alterat, cuvintele sunt opace, aproape inutile: „Cuvintele nu mai pot spune nimic/ Ne-am dezbrăcat de cuvinte." Şi transmit, subliminal, o semnificaţie unică, alienarea ce le va însoţi şi consuma existenţa: „vibrează un singur înţeles: totdeauna./ Şi nimeni nu vede/ cum devenim încet fantome." (*Dialectică ascunsă*, p.22)

Actul erotic, este înscris, după o modalitate deja cunoscută, şi în scenariul biblic al ispitirii şi al cunoşterii amare a binelui şi răului: „Neaşteptat s-a ivit şarpele dintre dune/ şi-a rostogolit între noi/ mărul de culoarea amurgului,/ şi noi l-am împărţit/ cu o nesăbuită bucurie." (*Izgonirea din paradis*, p. 25) Memoria şi timpul în general fisurează în variate moduri clipa fericită sau o acoperă. Există timpul exuberant al fericirii cuplului „scris" pe nisip, un alt fel de a spune efemer, dar de o fragranţă auroral, deşi, curios, pare oarecum neliniştitor: „Miresme de-nceput de lume/ se răsfaţă pe ţărm, / pătrund în somnul care/ îţi destramă surâsul." (*Sfârşit de vacanţă*, p. 27) Nu este altceva decât invazia timpului exterior, real, cronofag care absoarbe intimitatea secundei fericite: „şi simt cum timpul mării/ înghite secundele noastre." De la acest frison panicat, de la revenirea sugerată în realul real dragostea se va topi în amintire şi nostalgie. Secvenţe şi replici din trecut se derulează pe ecranul memoriei afective, cuvinte şi gesturi banale primesc retrospectiv, subiacent, abia ghicite sensuri premonitorii sau de avertizare; plecarea de la o cafenea parcă de operetă, cu firma *La Atletul albanez*, trecerea pe lângă un cimitir, un câine care le-a tăiat calea, o bufniţă care a zburat „greoi" deasupra lacului, o înfiorare a vântului în stufăriş şi bagatelizarea ironică a gestului iubitei care i-a dăruit o frunză de trifoi cu patru foi. Un fetiş ca ramura de vâsc sau madragora, învestit cu o funcţie magică benefică pentru cel care îl poartă, dar coborât de eul liric sceptic şi dezamăgit în planul derizoriului societăţii moderne, secularizate: „o port şi acuma/ lângă buletinul de identitate/ cărţi de vizită bancnote/ chitanţe legitimaţii/ şi multe alte fleacuri/ de care nu se poate lipsi/ nici un om civilizat." (*Naşterea nostalgiei*, p. 62) Paratextul este cât se poate de lămuritor în acest sens. Şi într-o poezie ca (*Elegie* p. 63) un „inventar" de obiecte, scene trecute, amintiri, discuri cu

melodii de dragoste ca *Only you* (The Platters) şi *You are my destiny* (Paul Anka, nu The Platters), o călimară cu urme de cerneală uscată etc. cu valoare sentimentală, nostalgic-amară: „o labă de pasăre mumificată (sacralizată/ printr-un ciudat process chimic natural)/ […]/ cutiuţe de cristal încastrat în metal aurit,/ fotografii în sepia/ …" Conştiinţa modernă şi postmodernă îşi arată semnele şi nu permite excesul de sentimentalism, contrabalansându-l prin autoironie şi asociere reductivă. Însuşi actul scriiturii este prezentat ca „resturi de cerneală închegată", subtil persiflat freudian; călimara are gâtul „întors pervers ca o capcană". Şi gesturile tandre ale îndrăgostiţilor s-au estompat şi îndepărtat în timp trecute prin sita memoriei afective, încât par ireale. Tonul este intensificat emoţional: „Dar în ce zi?/ În ce an?/ În ce viaţă?" Notele mai acute se vor stinge însă şi vor fi absorbite în murmurul scriiturii erotizate care se întorce în sine ca valurile în apa mării: „când marea se leagănă-n mare,/ clipind cu lumina privirilor tale,/ mângâind nisipuri chinuite de vânt." Discursul poetic al lui Modest Morariu învederează, în lumina evidenţei, profunzime şi rafinamet estetic.

caiete
critice

Dana LIZAC

# Eminescu: *Strigoii*, sau cele patru vârste ale poetului

**Abstract**

*Poemul* Strigoii *urmăreşte destinul regelui avar Arald, de-a lungul câtorva etape, din copilărie până la sfârşitul ciclului său de evoluţie. În baza unei lecturi în cheie hermetică, eseul de faţă îşi propune să demonstreze că în acest poem, la fel ca în* Călin*, Eminescu vorbeşte despre relaţia „vampirică" a poetului cu Limba şi despre propriul său destin poetic, marcat de întâlnirea cu* Balada Miorița*. Dacă în* Călin *poetul explorează aceste teme în aspectul lor luminos, diurn, al bucuriei creaţiei şi împlinirii ca poet,* Strigoii *ilustrează reversul, latura întunecată, nocturnă, a condiţiei poetului, ce presupune sacrificiul propriei existenţe ca drum spre realizarea de sine.*

Cuvinte-cheie: *Eminescu,* Strigoii*; lectură în cheie hermetică; Goethe,* Călătorie în Italia*; balada* Miorița*; tratatul hermetic* Poimandres.

*Eminescu's poem* Ghosts *traces the destiny of Arald, the Avar king, from childhood throughout his four ages, down to his final demise. The present essay is a reading of the poem in a hermetic key which aims to show that, as in* Călin (pages from a fairy tale)*, Eminescu deals with the Poet's „vampiric" relationship to Language, as well as with his own life-changing exposure to the* Mioritza Ballad*. While in* Călin *such topics are explored in their diurnal, luminous aspect, with a focus on the joy of creativity and artistic achievement,* Ghosts *illustrates the dark, nocturnal side of the poet's condition – self sacrifice as a means to attaining fulfilment.*

Keywords*: Mihai Eminescu's poem* Ghosts*; a reading in a hermetic Key; Goethe's* Italian Journey*; the* Mioritza *ballad; the hermetic tractate* Poimandres.

Poemul *Strigoii*, publicat în acelaşi an cu *Călin* (1876), a fost întotdeauna considerat povestea romantică a unei iubiri care trece dincolo de hotarele morţii. Aşezată, cum zice G. Călinescu „în evul turbure al Daciei creştine din vremea năvălirilor barbare... bizara compunere... prin vagul istoric, trezeşte nedumeriri.„[1] La fel crede profesorul Alexandru Bogdan, autorul celui mai cuprinzător studiu asupra acestui poem.[2] Deşi stabileşte cu mai mare precizie cadrul istoric şi pune în lumină izvoarele ispiraţiei eminesciene, autorul nu îşi propune să dea un răspuns nenumăratelor întrebări care confuzionează cititorul: „Când a murit Arald? De ce a murit? Cum s-a făcut Maria strigoaică ... ce se întâmplă cu Arald şi cu Maria după ce fură surprinşi de răsăritul soarelui?; apoi amestecul de Avari, popor barbar, păgân, cu creştinii monahi; Odin

Dana LIZAC, e-mail: danalizac@hotmail.com.

1 G. Călinescu Opera lui Mihai Eminescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, pag. 70

2 Alexandru Bogdan, Strigoii, în revista Transilvania, Sibiu, nr. III şi V/1909

zeu germanic şi Zamolxe, zeu dacic, Arald, nume norvegian şi Maria; magul perzian şi corbii, unul alb, celălalt negru; varga de vrăji şi pământul, care dă viaţă, şi luna, care dă lucire, de trebuie să zicem şi noi ca Arald, că vedem «toată firea-amestecată»".[3]

Eseul de faţă îşi propune o lectură a poemului în cheie hermetică. Această viziune s-a cristalizat în timp îndelungat din surse diverse şi în urma lecturii textelor din *Corpusul Hermetic* în traducerea lui A. J. Festugière (Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum*, Les Belles Lettres, Paris 1946-1952) şi Brian Copenhaver, *HERMETICA the Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction,* Cambridge University Press, 1992.

Pornind de la observaţia că poemul *Strigoii* urmăreşte destinul eroului în câteva etape, din copilărie până la sfârşitul evoluţiei sale, ne propunem să demonstrăm că în acest poem, precum în *Călin*, Eminescu vorbeşte despre relaţia poetului cu Limba şi despre propriul său destin poetic. Dacă în *Călin* poetul explora aceste teme în aspectul lor luminos, diurn, al bucuriei creaţiei şi împlinirii ca poet, *Strigoii* ilustrează reversul, latura întunecată, nocturnă, a condiţiei poetului, care presupune sacrificiul propriei existenţe ca drum spre realizarea de sine. Amândouă punctele de vedere continuă mesajul ciobanului mioritic, exprimat, credem, în testamentele sale pentru oi şi pentru măicuţa bătrână, aşa cum am arătat cu alt prilej.[4] Căci, sub chipul Mariei, cu *Mioriţa* credem că se întâlneşte regele-copil-poet şi cu ajutorul ciobanului mioritic, sub chipul bătrânului mag, credem că o regăseşte cu adevărat, după moarte. Înaintaş în ale poeziei, cap de tradiţie, ciobanul mioritic-preot dac este văzut de noi şi ca o ipostază a lui Poimandres, păstorul de oameni, eroul celui mai important tratat din Corpusul hermetic, după părerea noastră fundamental pentru înţelegerea viziunii poetice eminesciene.

Să urmărim deci destinul poetului, de la începuturi.

## Copilăria şi visurile de mărire

Istoria consemnează puţine lucruri despre avari: se ştie că au fost o confederaţie nomadică formată cel mai probabil în Asia, care în secolul VI a invadat bazinul danubian, sub conducerea kaganului/hanului Bayan (şi nu a unui rege Arald). Dar detaliile acestei migraţii credem că au prea puţină importanţă în poemul *Strigoii,* unde referinţele istorice şi geografice, ca şi numele personajelor, au o funcţiune strict simbolică.

În poem, Arald povesteşte că triburile lui, venind de undeva, dinspre răsărit, împing alte populaţii spre nord, până la pol, de unde triburile germanice ale zeului Odin coborâseră spre sud să cucerească Roma. Arald urmează un traseu care începe într-un est nedefinit, urcă spre nord şi coboară (pe un drum paralel cu drumul triburilor germanice) înspre vest şi înspre sud, întâi pe Volga, apoi pe Nistru, înspre meleagurile dunărene.

În termeni hermetici traseul descendent desemnează calea creaţiei, a materializării spiritului, direcţia denumită de alchimisti *Coagula*. Dar acest traseu est-nord-vest-sud, pe care îl indică Arald, se situează pe cercul hermetic în sens invers faţă de sensul firesc (care este cel al acelor ceasornicului). Calea lui Arald este la fel cu calea pe care coboară muntele Ungurean şi Vrâncean în balada *Mioriţa*: nu calea cea „dreaptă", a integrării în circuitul firesc, de creaţie şi autocunoaştere al Zeului, ci calea „nedreaptă", „strâmbă", „inversă" a afirmării propriului ego, a dorinţei de putere, mărire şi dominaţie. „Pe Nistru tăbărâsem poporul tău sâmpil", îşi aminteşte regele avar în timp ce veghează la căpătâiul Mariei, logodnica lui moartă. În lamentaţia lui, Arald recunoaşte că pornise pe drumul vieţii ca un primitiv,

3 Alexandru Bogdan, Strigoii, în revista Transilvania, Sibiu, nr. III/1909, pag. 130
4 Mioriţa *lui Alecsandri, în umbra lui Hermes*, în Caiete Critice nr. 6 şi 7/ 2016

un barbar: regele-copil este avar în primul rând în sens moral: apelativul *avar* este sinonim cu adjectivul *avar,* care înseamnă *lacom, lipsit de generozitate; zgârcit, care nu dă din al său* şi vine de la verbul latin *aveō-avere,* cu sensul de *a-şi dori cu putere, a înseta/ flamânzi după ceva*.

„Eram un copilandru. Din codri vechi de brad
Flămânzii ochi rotindu-i, eu mistuiam pământul,
Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu gândul...
Visând că toată lumea îmi asculta cuvântul ...

...îşi aminteşte Arald despre sine. Mândrul şi semeţul rege ne apare ca un portret al artistului la prima tinereţe, iar în numele Arald, vechi nume germanic care înseamnă „conducător de oşti", credem că Eminescu şi-a încifrat propriul nume, Mihail – numele arhanghelului care conduce oştile lui Dumnezeu împotriva forţelor Satanei în Noul Testament. În ebraică, Mihail înseamnă *Cine este ca Dumnezeu*?[5] şi se interpretează în mod tradiţional ca o întrebare retorică, la care se aşteaptă un răspuns negativ: *nimeni nu este ca Dumnezeu*. Numele Mihail transmite ideea de umilinţă în faţa divinităţii – dar în tinereţe Arald este departe de o astfel de virtute: „Domnind semeţ şi tânăr pe roinicele stoluri/ Căror a mea fiinţă un semizeu părea,/ Simţeam că universul la pasu-mi tresărea.„

Codrul este, pe de altă parte, pentru Eminescu şi un simbol al tradiţiei poetice, iar brazii sunt copaci veşnic verzi care cresc pe înălţimi, pe tot pământul. Codrii vechi de brazi evocaţi de Arald ne apar ca o imagine a tradiţiei poetice universale. Referinţele la

5 Din *mi* „care", *ke* „ca", *El* „divinitate„

*gând, vis, cuvânt* şi *vorbire* din relatarea lui ne dau motive să credem că aspiraţiile războinice ale tânărului rege traduc aspiraţiile poetice ale copilului Eminescu, care se ştie născut genial, „rege" – iar faptele lui de vitejie se petrec nu pe câmpurile de bătălie ci între filele cărţilor, unde poetul ia cu asalt, răvăşeşte „cu gândul" şi asimilează literatura universală, operele marilor poeţi cu glorie veşnică. Copilul citise cu aviditate poeţii romatici germani şi visa probabil să devină asemenea lor – poate chiar un poet universal de expresie germană. Faptul că îi dedică lui Odin o strofă întreagă în lamentaţia lui la căpătâiul Mariei şi faptul că triburile lui migrează pe urmele triburilor germanice ne îndreptăţeşte să credem că zeul Odin e pentru Arald un model:

> Căci Odin părăsise de gheaţă nalta-i domă,
> Pe zodii sângeroase porneau a lui popoară;
> Cu creştetele albe, preoţi cu pleata rară
> Trezeau din codrii vecinici, din pace seculară,
> Mii roiuri vorbitoare, curgând spre vechea Romă.

Odin e mânat de dorinţa de a cuceri Imperiul Roman şi a deveni stăpânul lumii, dar despre triburile lui nu aflăm decât că sunt „roiuri vorbitoare" şi că trezesc, răscolesc, în drumul lor, vechi populaţii şi vechi tradiţii. Să fie acest Odin, Hermesul germanic, o mască a lui Goethe, poet hermetic şi el, pe care Eminescu tânăr să şi-l fi luat ca model şi părinte spiritual, „naş" într-ale poeziei, fără a-i înţelege, la acel moment al primei tinereţi, mai mult decât măreţia şi gloria?

E posibil: numele lui Goethe vine de la cuvântul germanic got „zeu", sau de la forma arhaică göte „naş". Eminescu se întâlnise probabil (până la data redactării poemului) cu jurnalul lui Goethe de călătorie în Italia, *Italienische Reise* (1813 -1817). Probabil văzuse, reprodus, celebrul portret al lui Tischbein *Goethe în Campagna Romana*, în care poetul e reprezentat stând pe o piatră, între ruine cotropite de verdeaţă, cu atributele lui Hermes, *petasos* (pălăria cu boruri largi) şi *chlamys* (mantaua), cu un picior acoperit şi celălalt descoperit, cu ochii îndreptaţi spre cer şi cu mâna arătând către pământ. Poate văzuse şi o imagine a hermei[6] ridicate în memoria lui Goethe în curtea Castelului Scaligero din Malcesine, pe malul lacului Garda.

Jurnalul lui Goethe mărturiseşte o căutare de sine. Pentru el, ca şi pentru mulţi alţi artişti romantici din ţările de la nord (să-i menţionăm numai pe englezii Byron, Shelley şi Keats) călătoria în Italia a însemnat o emancipare sexuală şi emoţională, o dobândire a libertăţii personale şi artistice. Ruinele vechii civilizaţii romane, cotropite de natură, stilul de viaţă relaxat şi permisiv din Italia, ofereau imaginea însăşi a unei ordini constrângătoare care cedează terenul în faţa pasiunii şi a senzualităţii.

Mărire, putere, glorie, plăcere – acestea sunt idealurile copilului Arald şi acestea vor fi fost visurile copilului Eminescu, pe când răvăşea cu gândul poezia romantică germană.

## Mica iniţiere: de la copilărie la tinereţe

În timp ce coboară dinspre Volga „pe Nistru", înspre sud-vest, în dorinţa de a cuceri, probabil, rapid şi usor teritoriile poetice de la gurile Dunării şi de la întorsura Carpaţilor, lui Arald îi iese în cale regina acestor meleaguri, Maria. Iubita eminesciană ideală este întotdeauna Limba Română în ipostaza unei Opere poetice (Opera unui înaintaş) şi credinţa noastră este că această întâlnire, care îi schimbă destinul, marchează, pentru copilul care îi citea pe Schiller şi pe Goethe, întâlnirea cu

6 Hermele erau stâlpi de piatră dreptunghiulari, având săpat în partea superioară capul sau torso-ul unui zeu, cel mai adesea al lui Hermes. Erau amplasate deseori la răscruci, la hotare sau pe drumuri, în chip de borne indicatoare. Numele zeului Hermes se zice că provine de la acest tip de statuie.

Limba Română în ipostaza poeziei populare şi a operei „regine", *Miorița*. Poezia populară este continuatoarea poeziei străvechi, arhaice: în folclor, în adancurile tradițiilor poetice naţionale, se găseste filonul unei înţelepciuni primordiale, primite de oameni, se zice, la începuturile lumii, de la zei – şi apoi, pe măsură ce oamenii au început s-o uite – de la mesagerii zeilor, poeţii din vremurile când poezia nu era despărțită de profeție, *aezii* al căror nevăzut zeu tutelar era Hermes (zeu-păstor şi adevăratul începător al poeziei).[7] Ca un râu ce curge subteran, această înţelepciune, care formează substanţa Tradiției Hermetice, e o prezenţă ascunsă în gândirea, credinţele, tradițiile şi arta popoarelor: Maria vine însoțită de „sfetnici vechi de zile", la fel de bătrâni ca preotul dac al lui Hermes, căruia Arald îi va cere ajutorul mai târziu. Limba Română îl recunoaşte, cu multă emoție, de la prima privire, pe cel care va fi cel mai mare poet al ei: „Cu glasul plin de lacrimi, de-nduioşare cald,/ Privindu-mă cu ochii, în care-aveai un cer,/ Mi-ai zis: ‚Aştept din parte-ți, o, rege cavaler,/ Că-mi vei da prins pe-acela ce umilit ți-l cer./ Eu vreau să-mi dai copilul zburdalnic – pe Arald'.„

Ce-i cere Maria lui Arald? Care este chemarea pe care o aude copilul Eminescu, când citeşte *Miorița* lui Alecsandri în *Lepturariul* lui Aron Pumnul? Este în primul rând o chemare a iubirii, o chemare la creație. În al doilea rând, este chemarea Limbii Române. Copilul genial se simte chemat să se oprească din cursa lui zburdalnică prin literaturile lumii, să asculte vocea limbii şi a tradiției poetice a poporului său, în care să se integreze – şi să înceapă să scrie. Dar Maria îi mai cere ceva: să renunţe la ego-ul lui infantil în numele unei înţelegeri şi unei misiuni mai înalte. Căci copilul zburdalnic are înzestrări excepţionale şi va trebui să-şi ducă la îndeplinire destinul de „rege cavaler", menirea de creator autentic.

Maria se prezintă cu chipul iubitei eminesciene ideale, al fetei de împărat din *Călin*, al Ilenei Cosânzeana din basme, sau al Venerei Anadyomene, zeița pură, tocmai ieşită din valurile mării: „Ca marmura de albă,/ cu păr de aur moale", şi-o aminteşte Arald. E o ființă spirituală, cu lumina cerului, a lucrurilor de sus şi a adevărurilor eterne, în ochi. Braţele ei „de zăpadă" reprezintă principiile hermetice imuabile *Solve* şi *Coagula* (la fel ca braţele Venerei antice din *Venere şi Madonă*, sau „marmoreele braţe" ale Luceafărului de mai târziu), iar părul ei este blond „ca spicul cel de grâu„: sugestia este de forţă germinativă. Arald este fascinat de înfăţişarea frumoasei regine, dar nu înţelege atributele frumuseții ei decât în sensul lor de suprafață şi răspunde la chemarea ei, dar numai în parte.

Poetul se „întoarce" de pe direcția lecturilor dezordonate şi de la visul lui de a deveni poet universal:

> Şi, întorcându-mi faţa, eu spada ți-am întins.
> Pe plaiuri dunărene poporu-şi opri mersul,
> Arald, copilul rege, uitat-a Universul

Spada este un instrument al luptei şi dominației, dar şi al cunoaşterii – şi aspirațiile belicoase lasă locul unui sens constructiv, creator: "...-ntâia dată-n viaţă un plâns amar mă-neacă", mărturiseşte Arald (plânsul înseamnă adesea creație pentru Eminescu). Dar tânărul rege continuă să se pună pe sine în centrul vieții sale: *Miorița* devine muza, inspirația lui şi noaptea, la ceasul creației, ea este cea care „vine" în sălaşul lui:

> De-atunci, fecioară blondă că spicul cel de grâu,
> Veneai la mine noaptea ca nimeni să te vadă.

7 In al său *Imn către Hermes*, Homer povestește cum Hermes face lira din carapacea unei broaşte țestoase și cântă prima teogonie, invocând-o ca protectoare pe Mnemosyne, zeița Amintirii şi mama muzelor, din care descindea direct, prin mama sa, Maia. Ii cedează lira fratelui său Apollo, când cei doi îşi împart între ei funcțiunile poetice şi îşi păstrează pentru sine fluierul păstorului.

Regele avar este „prins" de tradiţia folclorică românească, înlănţuit în braţele ei, captivat de bogăţia ei de sensuri, pe care este însă prea tânăr să le înţeleagă: şi aşa cum Arald gustă plăcerile iubirii alături de Maria, fără să înţeleagă mai mult decât frumuseţea ei fizică, poetul tânăr receptează *Mioriţa* în straturile ei inferioare, „senzuale„: vraja versului, muzicalitatea, ritmul, rima. Este îndrăgostit de Limba Română, de eufonia poeziei populare, dar fără să înţeleagă că această eufonie exprimă o armonie metafizică:

Arald, copilul rege, uitat-a Universul.
Urechea-i fu menită ca să-ţi asculte viersul.

Iubirea cu Maria este pentru regele-copil o mică iniţiere, o primă iniţiere în tainele iubirii, dar în tainele iubirii profane. Pentru poet, este o trecere de la o existenţă dezarticulată la un sens creator. Dar este un proces aflat abia la început. Poetul este la rândul lui iubit de Limba Română, dar aceasta nu conteneşte să-l certe şi să-i ceară mai mult: iubita îi întinde gura (pentru a fi sărutată) şi cu aceeaşi gură îl mustră: chemarea la creaţie se împleteşte cu chemarea la o cunoaştere mai înaltă şi la iubirea adevărată, care presupune o renunţare la sine. Maria, *Mioriţa*, Limba Română, ştie că tânărul poet îi aparţine, că e ales pentru adevărata poezie şi îşi cere drepturile asupra lui:

Şi-nlănţuindu-mi gâtul cu braţe de zăpadă,
Îmi întindeai o gură deschisă pentru sfadă:
„Eu vin la ţine, rege, să cer pe-Arald al meu".

După un timp însă, această inspiraţie, izvorâtă dintr-o receptare superficială, se epuizează. Maria moare şi este îngropată: trupul ei culcat în biserică, „cu faţa la altar" este aidoma cu cel al Ilenei întinsă în crivat din *Călin*, dar în ipostază căzută, „de jos".

Ileana adormită în alcovul ei scăldat în lumina lumii de sus era Opera înaintaşului; Maria moartă este opera lui Arald. Are acelaşi chip alb, dar albul ei este albul de var al morţii. În vreme ce părul de aur al Ilenei era împrăştiat pe perne, pe lângă trupul ei, printre trandafiri, părul de aur al Mariei „curge din raclă la pământ". Firele nu mai marchează corespondenţele între sus şi jos, circuitul creator e rupt. Ochii îi sunt căzuţi în cap, buzele vinete ale poeziei sunt lipite, zâmbetul ei trist marchează încheierea unui ciclu, dar fără împlinire autentică.

În termeni hermetici, corpusul, cadavrul, este o metaforă a operei, a ideii coagulate, învelite în învelişuri din ce în ce mai dense până la fixarea într-o carcasă rigidă: gândul devine, la capătul procesului creator, un poem, un obiect mort. Motto-ul primei părţi vorbeşte despre opera autentică, a poetului venit de sus, care parcurge (la fel cu Zeul care creează Lumea) sferele de sus în jos pentru a da o formă materială arhetipurilor: " ... că trece aceasta ca fumul de pre pământ./ Ca floarea au înflorit, ca iarba s-au tăiat,/ cu pânză se înfăşură, cu pământ se acopere." Arald nu are însă acces la straturile de sus ale Operei înaintaşului, la conţinutul de idei, spiritul („fumul„), viziunea („floarea„), poate nici chiar la complexitatea de sensuri a cuvintelor Limbii Române („iarba„). Opera lui de tinereţe este o mică operă poetică de inspiraţie folclorică. Deşi prins în braţele Tradiţiei Hermetice, din care nu se va desface, Arald este deocamdată un poet profan, care a urcat de jos în sus şi a dat formă materială nu adevărurilor universale, ci propriilor lui păreri, sentimente şi dorinţe. Poemele lui, chiar dacă reuşite din punct de vedere formal, nu se subsumează unei cunoaşteri şi unei concepţii mai înalte. Nu se conglomerează pe o structură, ci sunt piese aşezate într-o succesiune simplă: „Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă".

Arald este încă un om al lumii comune, instinctual, impulsiv, disperat că a pierdut viaţa lui de plăceri alături de Maria (inspiraţia şi forţa creatoare). Valorile lui sunt încă averea şi puterea, gândeşte în metafore goale de conţinut şi nu fără o oarecare brutalitate: „De-ai fi cerut pământul cu Roma lui antică,/ Coroanele ce regii pe frunte le aşază/ Şi stelele ce vecinic pe ceruri colindează,/ Cu toate la picioare-ţi eu le puneam în vază,/ Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică." Vaza lui Arald, ca şi cupele lui Cătălin din *Luceafărul*, sunt recipiente, receptacole, embleme ale lumii materiale, a cărei primă caracteristică este receptivitatea (în sens negativ – pură forţă absorbantă). Gestul lui de „a pune la picioare" întăreşte sugestia de creaţie în zonele inferioare, de expresie, ale poeziei. Gândurile lui sunt încâlcite („Şi încâlcit e părul lui negru...„) şi vocea ego-ului, a dorinţei de putere şi glorie universală, se aude din nou: „Ah! unde-i vremea ceea când eu cercam un vad/ Să ies la lumea largă... şi fost-ar fi mai bine/ Ca niciodată-n viaţă să nu te văd pe tine -/ Să fumege nainte-mi oraşele-n ruine,/ Să semplinească visu-mi din codrii cei de brad!„

## Căutarea şi drumul spre centrul lumii

Arald este însă născut, „menit", ca şi Luceafărul, să fie mai mult decât un războinic. În afară de sensul de conducător de oşti (fie ele şi oştiri de cuvinte) numele lui mai înseamnă şi altceva: *Arald, Harald* în limbile nordice, este acelaşi lucru cu *Herold* din limba germană, *herald* în limba engleză, *héraut* în limba franceză – care toate înseamnă mesager, trimis sau vestitor. Regele avar e un poet predestinat pentru un astfel de rol, care e unul dintre cele două roluri ale lui Hermes: direcţia descendentă, pe care zeul înaripat coboară de la cer la pământ, deschizându-şi drumul cu caduceul, aducând mesajul zeilor şi formulându-l pe înţelesul oamenilor, este pentru poet direcţia creaţiei, a coborârii şi întrupării ideii în forma materială. Arald are o chemare puternică şi nu poate renunţa la iubirea lui pentru Limba Română, pentru *Mioriţa*, pentru poezia populară şi pentru tradiţia pe care o reprezintă. Vrea să-şi recapete forţa creatoare, simte că *Mioriţa* are sensuri mai adânci şi porneşte în căutarea lor – iar drumul îl duce către straturile de adâncime, pre-creştine, arahaice, păgâne, ale literaturii populare,

după cum aflăm din motto-ul celei de a doua secţiuni: „În numele sfântului/ Taci, s-auzi cum latră/ Căţelul pământului/ Sub crucea de piatră".

Poate este momentul să ne întrebăm aici dacă Arald a fost încreştinat de Maria, după cum au considerat unii comentatori pe baza unor variante ale poemului. Răspunsul nostru este că nu. Dragostea lui cu Maria se consumă undeva în oraş (spaţiu prin excelenţă al lumii profane în geografia simbolică eminesciană) iar biserica creştină în care se află mormântul Mariei este privită şi ea ca o instituţie a lumii profane. Mormântul reginei este „sub zid", dincoace de linia de demarcaţie care desparte lumea lui Dumnezeu de lumea de după Cădere, de *Ianua Terrae* a celor vechi. În lumea comună credincioşii, dar şi preoţii înşişi, sunt prea adesea mai legaţi de cele pământeşti decât de cele spirituale şi înţeleg numai sensurile de suprafaţă ale religiei pe care o practică sau o slujesc. „Monahi, cunoscătorii vieţii pământene,/ Cu barbele lor albe, cu ochii stinşi sub gene,/ Preoţi bătrâni ca iarna, cu gângavele glasuri//... A misticei religii întunecoase cete."

Arald porneşte însă în căutarea unor înţelesuri dincolo de rosturile lumii comune: călare pe un cal negru (arab, aflăm mai târziu în poem),[8] încă înfăşurat în mantaua neagră a ego-ului, dar şi a celui neştiut de nimeni, Arald iese din lumea materială, a prezentului şi a oraşului. Călăuzit de Steaua Polară, regele avar urcă pe scara firii şi pe firul timpului, intră în codru, în zona din centrul lumii, în lumea verde a naturii (care a fost, înainte de manifestare, tărâmul originilor) – acolo unde prezidează zeul Hermes, mediatorul între cer şi pământ:

> Ajuns-a el la poala de codru-n munţii vechi,
> Isvoară vii murmură şi saltă de sub piatră,
> Colo cenuşa sură în părăsita vatră,
> În codri-adânci căţelul pământului tot latră,
> Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi.

În codrul care este pentru Eminescu un simbol al tradiţiei poetice, trunchiurile arborilor bătrâni sunt siluetele poeţilor trecuţi în veşnicie, iar adâncul codrului este acel strat de adâncime în care tradiţia folclorică naţională se întâlneşte cu poezia arhaică, în dimensiunea universalităţii. Aici îşi are sălaşul Căţelul pământului, făptură mitică ce prevesteşte cu lătratul lui strident moartea sau nenorocirea pentru cel care-l aude între toaca din cer (miezul nopţii) şi cântatul cocoşilor. Dar ceasurile acestea, care marchează moartea şi învierea, sunt şi ceasurile iniţierii – iar Hermes, care e şi iniţiatorul, păstorul sufletelor şi călăuza lor după moarte pe tărâmul de dincolo, poartă uneori cap de câine: în ipostaza Hermanubis, de exemplu.[9] Zeul Toth, Hermesul egiptean era şi el reprezentat uneori cu cap de câine. Căţelul pământului pe care îl aude Arald are însă glas de zimbru, iar zimbrul este un simbol naţional: glasul lui vine din adâncurile tradiţiei româneşti, ale culturii arhaice subiacente stratului de cultură creştină. Călătoria în acest spaţiu îl duce pe Arald în faţa unui mag bătrân: „Pe-un jilţ tăiat în stâncă stă ţapăn, palid, drept,/ Cu cârja lui în mână, preotul cel păgân/ ...În plete-i creşte muşchiul, şi muşchi pe a lui sân."

Magul e un preot dac, pentru că îl invocă pe Zamolxe – şi în acelaşi timp o imagine a zeului Hermes însuşi. Muşchiul care i-a crescut în plete şi pe piept îi conferă culoarea verde a naturii, verdele de smarald al tărâmului hermetic, cu care e contopit. E orb, are numai vedere internă (capacitatea vizionară a profetului). Numără zilele şi anii: această numărătoare era o funcţiune a lui Thoth, Hermesul egiptean, care era „Numărătorul anilor", „Măsurătorul timpului", „Domnul Timpului" şi „Regele Eternităţii".

8 Arabia și „Egipetul" semnifică pentru Eminescu patria doctrinei hermetice

9 O combinație între zeul Hermes și zeul egiptean cu cap de câine Anubis. Câinele este un animal prin excelență hermetic pentru dubla sa ipostază: este pe de o parte fidel, devotat, cel mai bun prieten al omului – pe de altă parte rău, agresiv, „câinos" cu dușmanii.

De-un veac el şede astfel – de moarte-uitat, bătrân ...

El numără în gându-i zile nenumărate,
Şi fâlfâie deasupra-i, gonindu-se în roate,
Cu-aripile-ostenite un alb ş-un negru corb.

Zborul celor doi corbi figurează cele două arcuri care compun roata mişcării universale, în termeni hermetici direcţia descendentă a materializării spiritului, *Coagula* şi direcţia ascendentă a spiritualizării materiei, *Solve*.[10] „Barba-n pământ i-ajunge şi genele la piept", mai spune poetul. Aceste fire continue, care sunt paralele cu trupul său, reprezintă firele de corespondenţă între lumea de sus şi cea de jos, corespondenţă pe care Hermes o întruchipează.

Bătrânul preot al lui Zamolxe reuneşte funcţiunile poetului hermetic. Este în primul rând mesagerul zeilor – pe tărâmul poeziei, poetul care formulează mesajele zeilor pe înţelesul oamenilor. Însemnul acestei funcţii este varga, caduceul vestitorului – dar şi bagheta magică a creaţiei, instrumentul poetului-profet, „a farmecelor vargă", cu ajutorul căreia magul va desfăşura în faţa lui Arald spectacolul creaţiei divine. În al doilea rând, bătrânul preot este o călăuză spirituală, care ţine în mâna cârja păstorului. Cele două funcţiuni, pe care le deţine din vremuri imemoriale, sunt împletite aici cu caracterul naţional.

Herodot istoriseşte că „tracii nu se închină altor zei în afară de Ares, Dionysos şi Artemis. Mai marii lor însă, spre deosebire de oamenii de rând, i se închină lui Hermes înaintea tuturor zeilor şi jură pe numele lui, considerându-l strămoşul lor".[11] Valoarea de adevăr a acestor afirmaţii nu are importanţă pe tărâmul poeziei. Aşa cum Toth este Hermesul egiptean şi Odin este Hermesul germanic, Zamolxe şi preotul dac, locţiitorul sau pe pământ, ne apar în acest poem ca ipostaze ale unui Hermes român. Duhul gurii Zeului, pe care magul îl invocă mai târziu, „arde şi îngheaţă", iar focul şi gheaţa sunt metafore pentru mişcările *Solve* şi *Coagula*. Păstorul-poet, preot al lui Zamolxe, iniţiatorul lui Arald, cel „de moarte-uitat, bătrân", ne apare în acelaşi timp ca începătorul mitic al tradiţiei poetice naţionale: ciobanul care a compus şi a cântat pentru prima dată balada *Mioriţa*.

Îl vedem aşezat pe un jilţ (numit în poem şi „tron„) tăiat în stâncă, „ţapăn, palid,[12] drept", la fel cu Craiul la nunta din *Călin*, ceea ce înseamnă că are locul lui de neclintit în Tradiţie şi demnitatea unui mare maestru/magistru/mag, rege şi preot, care „stă" pe o mare operă şi pe o lungă posteritate, atât de lungă încât i-a uitat şirul. Iar Arald, care nu s-a dezbărat de ego-ul şi de aroganţa lui de războinic, îi cere semeţ să-i reaprindă forţa creatoare şi, om fără credinţă în zei fiind, îi propune un târg: „O, mag, de zile vecinic, la tine am venit,/ Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit,/ Şi de-astăzi a mea viaţă la zeii tăi se-nchină."

## Marea iniţiere: de la tinereţe la maturitate

***Opera profană şi opera hermetică***

Arald este condus de bătrânul preot dac într-un „dom de marmur negru", în adâncul muntelui, în pântecul pământului, al marii Mume, din care toate izvorăsc şi în care toate se întorc. Ceea ce urmează este iniţierea tânărului rege, care la început nu înţelege ce i se întâmplă şi strânge „crunt" mâna pe spadă, pregătit să se apere.

Iniţierea lui Arald urmează modelul din *Poimandres*, considerat cel mai important dintre tratatele *Corpusului Hermetic*, în care

10 Zeul Odin, Hermesul germanic, are și el doi corbi, Huginn si Muninn, care îi aduc vești din toata lumea.

11 *Istorii,* 5.7

12 Paloarea trimite la o ambivalență hermetică. Cuvântul vine de la latinescul *pallor*, de la *pallere* (a păli), înrudit cu *pallus* (închis la culoare, întunecat) și cu cuvintele grecești *pelios* (livid, întunecat) și *polios* (cenușiu). Paloarea este deci un amestec de alb și negru, paleta de culori specifică mediatorului între cele de sus și cele de jos, între spirit și materie.

un discipol care şi-a luat numele de Trismegistos povesteşte cum odată, când trupul îi e amorţit, ca în somn, are o revelaţie. I se arată o fiinţă de o statură impresionantă, care se recomandă a fi Poimandres, gândul (Nous-ul) Zeului şi care se oferă să-i răspundă la întrebările care nu-i dau pace: pentru că Trismegistos vrea să înţeleagă „natura lucrurilor care sunt" şi să-l cunoască pe Zeu. Numele Poimandres a fost interpretat de unii exegeţi ca însemnând „păstorul de oameni" (din *poimēn*, păstor şi *anēr* om), iar de alţii ca provenind din expresia egipteană *p-eime-n-re*, care înseamnă „cunoaşterea lui Re (Ra)" sau „înţelegerea lui Re (Ra)".[13] Prin dialogul cu Poimandres şi viziunile pe care acesta le declanşează, discipolul înţelege etapele creaţiei divine, faptul că orice creaţie autentică urmează tiparele creaţiei Zeului şi rolul de creator şi călăuză a sufletelor pe care trebuie să şi-l asume cel care dobândeşte o astfel de cunoaştere.

La început, Poimandres îi oferă lui Trismegistos o viziune a arhetipului Creaţiei. Acest punct culminant este urmat, după părerea noastră, de resorbţia creaţiei la sfârşit de ciclu, de recăderea forţelor creatoare în vortexul ce precede haosul, după care urmează un nou început: Cuvântul Zeului, forţa lui creatoare, penetrează din nou Materia Prima, într-un prim gest creator. „Apoi din acea lumină […]un Cuvant (*Logos*) sfânt s-a pogorât peste acea natură… „[14] Ştim din alte texte ale *Corpusului* că apele primordiale sunt pline de germeni, iar Cuvântul, înţelegem, activează unul dintre aceştia, care începe să se mişte, înfăşoară haosul în jurul sau şi creează vortexul originar, „străvechiul şarpe", balaurul primordial, „furtuna" de la începutul ciclului, în care forţele creatoare ale materiei şi spiritului nu sunt încă despărţite.[15] Din acest vortex, germenele activat, „sămânţa de lumină" a Zeului, care pentru preotul dac este Zamolxe („tu, Zamolxe, sămânţă de lumină", îl invocă el), ţâşneşte în sus, ca o lumină care se ridică în înaltul cerului, unde se aşează ca Principiu Spiritual şi Creator: "...şi din natura umedă ţâşni un foc pur şi se înălţă în văzduh; era o lumina iute şi mai ales lucrătoare."

La fel se întâmplă în *Strigoii*. Bătrânul mag creşte ca Poimandres la dimensiuni impresionante: „Fantastic pare-a creşte bătrânul alb şi blând". Aprinde o candelă, care joacă acelaşi rol cu „sămânţa de lumină" a Zeului, din care se înalţă lumina:

> "...para lungă/ Se nalţă-n sus albastră, de flacăre o dungă
> Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiţi".

În *Poimandres*, în diferite ipostaze, Zeul creează lumea în etaje, prin supunerea forţelor creatoare primordiale („stihiile„) şi a elementelor prime (focul, apa, aerul şi pământul), care desemnează principiile hermetice în lumea de sus, elementele naturii în lumea de mijloc şi elementele fizice în lumea de jos. În pântecul lumii, Arald simte un prim suflu „rece",[16] şi aude cântul slab, blând[17] şi dulce al vocilor (puterilor) crea-

13 *Hermetica*, traducere din greacă și latină în limba engleză, introducere și note de Brian Copenhaver, Cambridge University Press, 2000, pag. 95

14 Fragmentele din *Corpusul hermetic* sunt citate din traducerea lui Dan Dumbrăveanu, revizuită de Alexandru Anghel, text mai accesibil cititorilor români: Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, Ediţia a III-a revizuită şi adăugită, Editura Herald, Bucureşti, 2015, pp. 31-43

15 Eminescu relatează această etapă, a proto-creației, în *Scrisoarea I*: „Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl!... De-atunci negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...„

16 Focul și gheața, caldul și recele, reprezintă, pe rând, în funcție de nivelul și contextul în care se manifestă, principiile hermetice *Solve* și *Coagula.* Suflul rece ar corespunde aici ridicării Principiului Spiritual din haos.

17 Blândețea, moliciunea, este un atribut al forței creatoare pentru Eminescu: la fel ca Soarele, Zeul/ Creatorul/ Tatăl „dă din sine" necontenit, fără a se epuiza vreodată, împrăștie binefacerile lui asupra Creației. Direcția descendentă, creatoare, expansivă, a cercului hermetic, este denumită în Caballa „mila lui Dumnezeu".

toare, asemenea cu vocea „dulce" a puterilor pe care o aude discipolul Trismegistos la sfârşitul ciclului.

Şi o suflare rece prin dom atunci aleargă
Şi mii de glasuri slabe încep sub bolta largă
Un cânt frumos şi dulce – adormitor sunând.

Creaţia continuă ca un gest de forţă: în drumul său descendent, de la cer la pământ, de materializare a spiritului, Zeul, în ipostaza suflului său creator (vântul) traversează sferele naturii, supune stihiile şi le fixează într-o formă materială, concretă, care va fi Creaţia, opera Creatorului. Până în centrul lumii, această miscare este paralelă cu resorbţia lumii de sus la sfârşit de ciclu, de aici spaima şi împotrivirea materiei:

Din ce în ce cântarea în valuri ea tot creşte,
Se pare că furtuna ridică al ei glas,
Că vântul trece-n spaimă pe-al mărilor talaz,
Că-n sufletu-i pământul se zbate cu necaz -
Că orice-i viu în lume acum încremeneşte.

Zeul din *Poimandres* creează în unităţi armonioase, în cosmosuri, sfere: lumea de sus, a principiilor (Universul), cosmosul naturii, apoi cosmosul pe care am putea să-l numim „Lumea divină", sau spaţiul sacru, constituit din primele două – şi „cosmosul muritorilor", sau „cosmosul simţurilor", lumea sensibilă, alcătuită din „cercuri". Deşi geneza din *Poimandres* are multe asemănări cu Geneza biblică, în textul hermetic lumea de jos nu se naşte ca rezultat al unui Păcat Originar: Zeul se retrage pur şi simplu din nivelele de jos ale Creaţiei sale, pe care le lasă să fie „pur şi simplu materie", „lipsită de raţiune".

Aşa, coborând în trepte de la cer la pământ, pe direcţia hermetică *Coagula*, se desfăşoară creaţia divină şi orice creaţie autentică parcurge aceleaşi etape. În relatarea lui Poimandres, arhetipul creatorului uman autentic este Omul primordial, făcut de Zeu după chipul şi asemănarea Lui. Omul, admirând operele Zeului şi atras de forţele lumii de jos, vrea să devină şi el creator. Privirea lui, îndreptată în jos, traversează sferele, iar imaginea lui (una cu imaginea Tatălui, cu arhetipul divin) se oglindeşte pe tărâmul Naturii ca formă luminoasă pe apă şi ca umbră pe pământ. Omul coboară să locuiască aceste proiecţii, Natura îl îmbrăţişează şi din iubirea lor se nasc şapte oameni terestri (o operă concretă, citim, cu şapte straturi), sublimi şi androgini, ca şi creatorul lor.[18] Numim „operă hermetică" o astfel de operă, care oglindeşte arhetipul divin, ca într-o răsfrângere de oglinzi, în multiple straturi de semnificaţie – care traduce, cu alte cuvinte, mesajul de raţionalitate, armonie şi măsură al Zeului către om, transmis prin Hermes, mesagerul zeilor.

Privirea magului dac se mută în continuare la polul opus, la straturile inferioare, „temeliile", lumii, în „cosmosul muritorilor". „Se zguduie tot domul, de pare-a fi de scânduri,/ Şi stânci în temelie clătindu-se vedem". Strofa care urmează este o imagine în oglindă a strofei precedente, care vorbea despre creaţia divină. Arald vede şi aude tot o mişcare de creaţie, dar de data aceasta de jos în sus: vocile creatoare nu mai sunt vocile spirituale ale înaltului, ci vocile instinctuale, „de vibraţie joasă", ale lumii materiale, în mişcare dezordonată, nestăpânită (asemenea stihiilor din zona inferioară a Naturii), forţe conflictuale ale întunericului:

Plânsori sfâşietoare împinse de blestem,
Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem
Şi cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri...

18 In sens hermetic „androgin" este ceea ce posedă ambele principii hermetice: cel al creației, masculin (Soarele) și cel al reflectării, feminin (Luna)

Acest tip de creaţie este propriu omului comun, instabil şi iraţional. Aflăm din *Poimandres* că după ce a terminat ciclul creator, Zeul a desfăcut legăturile tuturor lucrurilor şi muritorii, fiinţe androgine iniţal, au rămas incompleti, cu o singură valenţă, cu un singur sex. În lumea de jos, creaţia este în primul rând procreaţie. Oamenii au nevoie unii de alţii pentru a fi completi, cei mai mulţi trăiesc supuşi trupului şi instinctualităţii, măcinaţi de suferinţele pe care le generează dorinţele lor niciodată satisfăcute şi chinuiţi de demonul egoului lor. Opera poetului rezident în acest „cerc strâmt" de existenţă este o mică operă profană – cu doar două nivele: conţinutul (părerile, sentimentele, dorinţele, judecăţile lui personale) şi forma (limba şi figurile de stil).

După ce face demonstraţia acestor două tipuri de creaţie şi de opere (pe care le vom numi pe scurt „opera profană" şi „opera hermetică„), magul rosteşte o vrajă, care are ca scop să-l transmute pe Arald de la primul tip de creaţie la al doilea, să facă posibilă o continuare a operei profane de tinereţe pe nivelele înalte ale artei autentice. Premisa este însă o transmutare în planul cunoaşterii: o înţelegere a *Mioriţei* la nivelele ei superioare de viziune şi gândire.

Din mica operă de tinereţe a lui Arald, magul resuscitează spiritul Mariei/ *Mioriţa*, punând în lumină legătura între alcătuirea ei (cu accentul pe zona superioară a fiinţei) şi principii hermetice în ipostază de elemente: Pământul (materia), Aerul (spiritul, duh din duhul gurii lui Zamolxe), Focul (principiul creaţiei, *Coagula,* scânteile), Apa (principiul reflectării, *Solve*, luna).

– „Din inimă-i pământul la morţi să deie viaţă,
În ochii-i să se scurgă scântei din steaua lină,
A părului lucire s-o deie luna plină,
Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânţă de lumină,
Din duhul gurii tale ce arde şi îngheaţă.

Prin înţelegerea, („supunerea„) forţelor creatoare şi a principiilor hermetice, Arald va depăşi limitele înguste ale viziunii lui de tinereţe şi va vedea/înţelege *Mioriţa* nu ca pe o operă profană, ci ca pe o operă hermetică. Această nouă receptare se va ridica la nivelele superioare de conţinut spiritual, de idee, structură şi viziune poetică în Opera înaintaşului:

Stihii a lumei patru, supuse lui Arald,
Străbateţi voi pământul şi a lui măruntaie,
Faceţi din piatră aur şi din îngheţ văpaie

Impulsul creator lipsit de consistenţă reală, „apa" creaţiei de tinereţe, se va transforma în „sângele" poetului matur, în forţa creatorului autentic – iar din propriile lui opere, la rândul lor, va ţâşni conţinutul spiritual, la atingerea unui receptor de forţă – aşa cum din cremene sar scântei la lovirea cu un obiect de oţel:

Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie.

Darul adevăratei înţelegeri şi al adevăratei poezii vine însă cu preţul lui: „Dar inima-i fecioară hrăniţi cu sânge cald", îşi încheie magul invocaţia. Inima fecioară este esenţa nepenetrată a poemului, sensul hermetic al *Mioriţei*[19] – iar sângele „rece" al creatorului autentic, care se ridică din haos, se plăteşte cu sângele cald al vieţii: Arald va trebui să renunţe la sine şi să se dăruiască complet poeziei. Va renunţa la viaţa lui personală, va fi ca mort pentru ceilalţi, va deveni, metaforic spus, un spirit fară trup, un strigoi – şi un vampir, al cărui sânge este consumat de operă, de Limbă, de Maria cea „cu buza sângerată", cu al cărei sânge se hrăneşte, la rândul său.

19 Inima este un organ prin excelenţă „hermetic" prin dubla ei mişcare de contracţie şi expansiune, sistolă şi diastolă, (la fel ca plămânul, cu mişcările sale de expiraţie şi inspiraţie) – similare cu mişcările de expansiune şi contracţie ale spiritului numite de alchimişti *Solve* şi *Coagula*.